
（插图本）
中國藝術史綱
下
长北 著
商務印書館

中国艺术史纲 下

（插图本）

内容提要

本书作者耗半生精力，行万里，读万卷，深入田野，钻研文献，厥成此书。全书把中国古典艺术（含绘画、雕塑、建筑、工艺美术、书法、戏剧、音乐、舞蹈等）放在时代文化的大背景下进行综合研究，对历代艺术典籍作系统评述，以展现古代艺术和艺术思想发生发展的整体脉络，揭示其生成演变的诸方原因。故本书不同于美学史、艺术现象史或艺术理论史，而是三者的融通。全书插入彩图23幅、黑白图近300幅，以印证作者观点。凡书中援引，均详列出处；凡介绍古代艺术论著，均详列可靠版本；书后设《艺术书目著作和艺术文献汇编书目要览》，列出各类艺术文献的查找途径，以方便读者深入阅读。本书适合一般艺术学、特殊艺术学、美学、文艺学、文化学、历史学、建筑学研究生用做教材，同时可供专业研究者作案头参考，供爱好传统艺术的大学以上人群作艺术考察、阅读艺术典籍的向导。

网址：www.cp.com.cn



ISBN 7-100-04219-4/J.4
（全两册）　　定价：85.00元

（插图本）

中國藝術史綱

沈鹏题

下

长北 著

商務印書館

2006年·北京



下册目录







第七章　世俗、高逸、浑穆——多元并存的元代艺术

13世纪初，成吉思汗凭着“塞北雕弓硬”（[元]马致远《汉宫秋》），先后消灭了北方政权，建立起横跨欧亚的蒙古汗国；13世纪中叶，忽必烈改国号为元，灭南宋，迁都大都（今北京），中国大一统的中央政权第一次为少数民族控制。面对尖锐的民族矛盾，元朝统治者不得不把主要精力用于巩固自身政权，客观上放松了文化统治。另一方面，蒙古人入主中原以前，尚处于落后的游牧部落生活，较少文化积淀，也少父子君臣、纲常伦理的约束，愿意接受汉族文化。他们将不讲诗教礼乐的习俗、马上驰骋的生活节奏与浑穆、豪壮的审美趣味带入了中原，使北方汉人视野变得开阔，审美变得粗犷。“词不快北耳而后有北曲”（[明]王世贞《曲藻》），元前期杂剧的审美趣味，与北方少数民族入主中原、民族文化的融合、审美风尚的转变是分不开的。同时，他们也接受着汉文化的濡养，人才辈出。如曲家贯云石、画家高克恭等，都出身于西北少数民族。

元朝统治者将汉人分为十等，“八娼九儒十丐”（[元]郑思肖《心史·大义略叙》），知识分子介乎娼之下、丐之上。面对统治者的空前冷遇，汉族文人不能“学而优则仕”，“售于帝王家”，只好彻底丢弃宋代文人自命清高的心态，流落民间，死心塌地与下层人民为伍。元曲家深入到民众生活的最底层，与下层民众同呼吸，共命运。因此，他们对下层民众的了解，达到了前所未有的深度。他们全身心地投入散曲和杂剧创作，使散曲、杂剧等俗文艺，成为元代最有成就的艺术形式。正因为元杂剧家社会地位低下，元杂剧才能够具备与西方戏剧贵族性格迥异的平民性格。这是立场的转变。这样一种转变，对于中国文人而言，实在是史无前例、惊世骇俗的。单一形式的舞蹈日趋衰落，标志着元代艺术通俗化、平民化的审美取向。

中国的知识分子历来有自我调节的两手。当仕途有望之时，他们以入世的面貌“致君尧舜上”；仕途无望之时，便远离世事，以艺文为寄，在乱世中求出



世，在不适中求自适，艺术不再是"经国之大业"，而成为文人消闲、遣兴的玩艺。元代未设画院，而建秘书监掌管书画活动。仁宗时，恢复科举；文宗时，建奎章阁收藏书画名迹，南方文化向汉族传统文化复归。遗世独立的文人们借书画排遣现实的伤痛，诗、书、画、印一体，不仅反映了画家个人的思想感情和文化修养，更映照出特定时代的民族精神、心理结构和审美取向。靠近政治的人物画衰落，梅、兰、竹、菊定型化为表现文人清高气节的艺术题材，山水画从南宋院体山水画外在的雄强转向内涵的丰富，萧散、荒寒、冲淡、极无烟火，被心境超脱的元季四家看做最高境界。尽管文人画的源头可以追溯到苏轼、米芾乃至张彦远、王维，但是，文人画成熟形态的完成，却是在元代。写意的水墨山水画，成为凝聚了民族心理、民族审美特点的高妙艺术形式，元季四家山水画成为中国文人画的顶峰。

虽然历代统治者都很重视宗教的社会作用，但是，往往抑彼扬此而不能兼收并蓄。元代，宗教信仰空前开放，多种宗教并行。统治者奉喇嘛教为国教，忽必烈尊喇嘛教首领八思巴为"帝师"，色目人信奉伊斯兰教，汉人信奉佛教和道教。元人开放的宗教政策，为宗教艺术的发展提供了契机，儒的先师和道的教祖、密宗题材和梵式作风，混杂出现于建筑、壁画和民俗活动之中。墓室壁画则因元人薄葬而彻底衰落。

总之，元朝统治者的夸富心理、北方少数民族刚健豪放的审美趣味和汉族文人清雅疏朗的审美趣味，同时反映在元代艺术之中，使其表现出不受约束、敢于突破和超越的特点，形成多民族、多风格互补的开放势态。元前期，以北方大都为中心，呈现出开放、豪迈、刚健、雄强的审美风尚；元后期，南方艺术向汉族传统艺术复归，社会审美向汉族文人阴柔的审美复归。终元一代，汉文化仍然居于主流，它吸纳北方少数民族文化于无形，民族文化又有新的提升。

第一节　元杂剧的辉煌成就

至元、大德间，大都商旅云集，成为东方的商业中心（见〔意〕马可·波罗《马可波罗游记》），以致"世称元治以至元、大德为首"（[明]宋濂等《元史·食货志》）。城市经济的繁荣，使元杂剧在以大都为首的北方兴盛起来，其对社会

生活多层面的反映和对人生、人性的深刻揭示，大大超过了唐诗、宋词。

一、中国戏剧的历史渊源与发生发展

在中国戏剧正式形成之前，有一个漫长的泛戏剧和前戏剧形态。关于我国戏剧的起源，王国维认为上古巫觋以歌舞娱神为职业，"盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣"①。他提出"巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠……其调戏亦以动作行之，与后世之优，颇复相类"，从而得出"后世戏剧，当自巫、优二者出"的结论②；张庚、郭汉城认为，"中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞"③；郑振铎、许地山等则认为受佛教梵剧的影响而诞生④。青年学者王廷信把我国学者关于戏曲发生的观点归纳为：巫觋说、乐舞说、俳优说、傀儡说、外来说、民间说、综合说七类⑤。笔者以为，各种因素都对艺术的发生发展产生着影响，使其多元化、多层次、多方位地向前发展。春秋"优孟衣冠"、汉代《总会仙唱》和《东海王公》有了简单情节；北齐歌舞戏《代面》、《踏摇娘》以歌舞演故事，宋金诸宫调、南戏和宋杂剧等更以扮演故事为主，藉此由金院本而至元杂剧诞生。如果说诸宫调为元杂剧提供了音乐体制的借鉴，金院本则为元杂剧提供了演出体制的借鉴，成为元杂剧的直接先导；梵剧的影响是间接的，笔者在第五章中已有论述。"宋金二代而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧起于宋代，无不可也。然宋金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也"⑥。元初定都大都以后，以关汉卿剧本《单刀会》出现为标志，北杂剧在北方流行开来，"内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之。'院本'大率不过谑浪调笑，'杂剧'则不然……又非唐之'传奇'，宋之

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 3 页。

② 同上书，第 4 页。

③ 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》（上），北京：中国戏剧出版社 1981 年版，第 3 页。

④ 王廷信：《中国戏剧之发生》，韩国：新兴出版社 2004 年版，第 21 页。

⑤ 同上书，第 19—21 页。

⑥ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 61 页。



'戏文'，金之'院本'，所可同日语矣"（[元]夏庭芝《青楼集志》），北杂剧一举成为元代最受民众欢迎的艺术形式。

我国古代典籍中，"戏曲"、"剧戏"概念常常混杂不分，直到今天，"戏剧"与"戏曲"是两个概念还是互有包容，理论界仍然存在争论。任中敏说，"戏剧是大范围，戏曲是小范围，大可包小，小不能容大"①；王国维将宋金以前的"古剧"称作戏剧，同时提出"后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里"②。笔者以为，"戏剧"是一个集成概念，"除了戏曲可以说是戏剧的主流形态以外，还呈现着包括原始性戏剧、宗教仪式戏剧、节令民俗戏剧（如傩戏、庙戏、社火戏）在内的多种戏剧形态"③；而在中国，"戏剧"的主要形式是"戏曲"，这是毋庸争论的事实。所以，前人言"戏剧"（"剧戏"）是强调其故事性和表演性的一面；言"戏曲"，是强调其音乐性和文学性的一面；前者从其表演出发，后者从其音乐结构出发：二者是区分不同场合使用的。它恰恰反映了我国戏剧的形式特点，反映了各自概念的合理性。

至元、大德至元中叶，北方以大都为中心，作家们大胆揭露社会阴暗面，迎来了北杂剧创作的高潮期。关汉卿对封建礼教不存任何幻想，义无反顾、轻松乐观地揭露和调侃现实，其作品精神的豪放强悍、情感的饱满深厚、语言的痛快淋漓，都是前代未曾出现、后代也难以再现的，《窦娥冤》代表了元杂剧的最高成就。马致远一生忧愁幽思，与功名藕断丝连，其神仙道化剧基调消沉，处处可见创作主体的影子，开明代文人剧之先河，代表作《汉宫秋》借王昭君将怀才不遇之情一寄毫端，有强烈的现实意义，文风典雅凝练，抒情意味很浓。纪君祥所作元杂剧《赵氏孤儿》，王国维认为"即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也"④。元前期的重要剧作家和剧作还有：白朴，代表作《梧桐雨》等；郑廷玉，代表作《看钱奴》等。他如康进之、高文秀、杨显之、石君宝、尚仲贤、李好古等，如群星璀璨。王国维说：

元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无

① 冯建民：《王国维戏剧理论再检讨》，《艺术百家》1996年第2期。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998年版，第32页。

③ 王廷信：《中国戏剧之发生》周华斌序，韩国：新兴出版社2004年版。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998年版，第99页。

> 不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。①

这里的“元曲”、“元剧”，显然是指北杂剧，特别是元前期杂剧。

元后期，统治者对汉人渐施安抚，一批文人如虞集、揭傒斯等，成为元朝政权的拥护者。仁宗恢复科举，促使剧作家离开下层书会，重走钻营功名的老路；文宗对汉文化更为重视，程朱理学再度成为官方学术。此时，江南受战争破坏较小，经济比大都繁荣，遂使北人南迁，杂剧创作中心渐由大都移至杭州。郑光祖以《倩女离魂》等剧，名列元杂剧四大家，宫天挺、秦简夫杂剧亦有所成就。但是，南方作家大多重视宣传纲常伦理，作品粉饰太平，温柔敦厚，不敢直面社会现实，失去了元前期杂剧呐喊和战斗的姿态，也失去了在下层民众中的影响力。所以，尽管元后期杂剧数量极多，总体精神却较平庸，只能流连于上层社会，逐渐走向衰落。②

自元人提出“关、郑、白、马，一新制作”（[元]周德清《中原音韵·序》）以来，关汉卿、郑光祖、马致远、白朴被称为元杂剧四大名家。今人提出，“关、郑、白、马”中的“郑”，是郑廷玉，因为郑廷玉与关、白、马同辈，而郑光祖晚于关、白、马。此说似更合理。又有加王实甫、乔吉，成“元杂剧六大家”③。

二、从散曲到北杂剧

元杂剧以北方散曲为基本音乐结构，又称“北杂剧”。因此，说北杂剧，先

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998年版，第98页。

② 关于元杂剧分期，说法有多种。王国维提出三分法：“有元一代杂剧，可分为三期：一、蒙古时代，此自太宗取中原以后，至至元一统之初。《录鬼簿》卷上所录之作者五十七人，大都在此期中。……二、一统时代：则自至元后，至至顺、后至元间，《录鬼簿》所谓‘已亡名公才人，与余相知或不相知者’是也。三、至正时代：《录鬼簿》所谓‘方今才人是也’。”见王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998年版，第73页。

③ 见王永健：《元曲四大家质疑》，《戏曲研究》1987年12月，第13辑。



得说北方散曲。散曲是一种唱曲形式，包括散套和小令。散套，又名"套数"或"套曲"，由同一宫调的若干曲牌联缀而成，一韵到底，有引子和尾声。如睢景臣（一作舜臣）《般涉调·哨遍·汉高祖还乡》，以庄稼汉的视角看待衣锦还乡的刘邦，把位居至尊的皇帝还原作乡村无赖，极尽嘲讽挖苦之能事。他的立场，不再像汉、唐文人那样站在统治者一边，也不再像晋、宋文人那样站在主体精神一边，而是站在农民一边，他才能够对封建帝王进行本质的揭露，才能够把普通农民的心理活动刻画得如此生动细腻。小令，又称"叶儿"，"所谓小令，盖市井所唱小曲也"（[明]王骥德《曲律》）。如马致远《天净沙·秋思》："枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯！"全篇以名词状物，末句以完整的句式抒情，用词脱尽书、典，全以口语道出，点化出一片忧愁幽思、怅触无边的意境，与元山水画一样荒寒，凄清，苍凉，落寞。

宋代，文人把曲子词精致化、文人化了，词从市民阶层走向了书斋。元代出现的散曲，是诗、词的世俗化和口语化。它关注人生，亲近平民，观点总是坦率直露，描绘事物总是穷形极相，抒发情感总是讥讽幽默，语言总是泼辣尖新，不避鄙俗，口语中灵活地增加衬字。如果说诗境浑厚，词境尖新，曲风则淋漓酣畅；诗风含蓄，词风婉约，曲风则明达直率。词变为曲，标志着艺术亲近平民的通俗化倾向。所以，人们将唐诗、宋词、元曲并称，作为足以代表这个时代的艺术样式。朱权《太和正音谱》记元代散曲家达 187 人。

金元之际，北曲入戏，曲与戏结合，具备了叙述情节、铺排细节的能力，于是，北杂剧降生，原本芜杂、尚未定型的古剧进入了成熟形态。填词制谱用的曲调称"曲牌"，如《山坡羊》、《端正好》、《滚绣球》等。它有固定的曲调，有关于字数、句数、平仄的规定。按曲牌填词，再把若干曲牌联缀起来，就成为叙事的套曲。若干套曲联缀，构成"曲牌体"，或称"联曲体"、"曲牌联套体"。曲牌联套比套曲更具备叙事的能力，成为元杂剧每一折的基本结构形式。

散曲和杂剧都被称为元曲。它们所用的曲牌相同，不同在于：散曲用于抒情、写景、叙事，形式是清唱；杂剧用于表演故事，以代言体即以第一人称演唱。燕南芝庵概括杂剧与套数、小令的不同说，"成文章（即有了情节和细节）曰乐府（指北杂剧），有尾声名套数，时行小令唤叶儿"（[元]燕南芝庵《唱论》），李调元引《暖姝由笔》云，"有白有唱者，名杂剧；用弦索者，名套数；扮演戏文，跳而

不唱，名院本"（[清]李调元《剧话》），将元杂剧的组成要素概括地勾勒了出来。曲牌联套体成为晚清京剧诞生以前中国戏剧的主要音乐结构。

元杂剧剧本的基本结构为"四折一楔子"。"折"约相当于今天的"幕"。它发扬了诸宫调曲牌联套的特点，又摈弃了诸宫调的频繁变化，一部戏四折，每折由十支以上曲牌组成一套宫调，一般以清新绵邈的仙吕宫开场，以感叹悲伤的中吕宫或高下闪赚的南吕宫进入深层叙述，以惆怅雄壮的正宫渲染高潮，以健捷激袅的双调收尾。楔子像木工敲入榫卯的木片，插在四折之前或任意两折之间，使四套曲子之外，有了相对的叙事灵活性。每本杂剧末尾，用二、四、八句诗概括全剧情节，叫"题目正名"。北杂剧虽然由讲唱体变为代言体，却带有明显的讲唱体痕迹，重曲轻白，只能由正旦或正末一人主唱，正旦主唱叫旦本，正末主唱叫末本，其他角色有科（动作）、白而无唱，如果唱，也只能在楔子中唱。此前，宋杂剧四段，第四段"断送"、第一段"艳段"和剧情无关，二、三段才是正杂剧；元杂剧则四折密不可分，楔子与剧情也密不可分。北方少数民族的擦弦乐器——奚琴于隋唐进入中原，宋元发展成为我国拉弦乐器的主角——胡琴，以抒情细腻和长音有力，成为戏曲伴奏乐器的中坚。元杂剧终于成为包含文学、美术、音乐、舞蹈、武术、杂技等多种艺术在内的成熟而完备的戏剧形式。今人已知元杂剧 737 种，其中传世约 208 种①。

王国维说，"戏曲者，谓以歌舞演故事也"②。中国戏曲的组成要素是歌曲和舞蹈，中国戏曲的本质属性是扮演故事。由此，从元杂剧开始，中国戏曲具备了以下一些特征：

一、综合性。合诗、歌、舞为一体，甚至包括武术、魔术、杂技。动作以舞蹈为基础，所谓"无动不舞"；语言表达以唱为基本形式，念白也有强烈的音乐性，所谓"无语不歌"。杂剧之"杂"，正是指它的包容性。

二、虚拟性。如时空的虚拟、布景的虚拟和表演的虚拟等。中国戏曲的时空是主观的、想象的，不靠模拟真实的布景，而靠演员表演去创造。如演员扬鞭表示策马奔驰，划桨表示荡舟江湖，四个龙套象征千军万马，一个圆场走完百里

① 傅惜华：《元代杂剧全目》，北京：作家出版社 1957 年版。

② 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏曲出版社 1984 年版，第 163 页。





行程，布幔上画城门表示城墙，旗子上画车轮示意车辆。舞台天幕下挂一块画有装饰性图画的大布，称“守旧”。“守旧”前，一桌二椅，可以供官员升堂、宾主宴会、家庭闲叙，也可以当门、床、案，“守旧”和一桌二椅，构成了虚拟化的戏曲布景。虚拟的布景和动作，充满了“似与不似”的写意性，甚至在同一舞台上，同时表现室内、室外、人间、阴间、仙境、梦境。在中国的戏台上，天上、人间、地下一体，自然的时空和心理的时空交错，展现出广阔无垠的时空景观。中国戏曲的虚拟性，源于中国人的泛时空观，它为演员留下了宽大的舞台空间，适合中国戏曲载歌载舞的表演方式；同时充分调动起观众的艺术想象，使观众在演员的引导下，共同创造出虚拟的心理时空，从而实现对舞台有限时空的超越。

三、程式性。元杂剧已经有了严格的角色分工和唱腔系统。戏曲角色有：末泥、引戏、副末、副净、装孤等。明代，发展为末、旦、净三类，末与净扮演男性，旦扮演女性。末又分为正末、外末、冲末；旦又分为正旦、外旦、搽旦；净又分为净与副净；正末和正旦扮演主要角色。昆曲十二行当是：老生、正生、老外、末、正旦、小旦、贴旦、老旦、大面、二面、三面、杂，称“江湖十二角色”；清代，汉剧和京剧角色划分更细。元杂剧唱腔用北曲，动作称“科范”。“科”者，动作也；范者，规范也。“科范，并谓剧中种种科段，有现成规范可循者”（[明]王季思《西厢记注》），“科范”正是指程式化的动作和声响。剧本上写“开门科”、“登楼科”、“推车科”、“驾船科”，演员便知道表演相关动作；写“雁叫科”、“马嘶科”，演员便知道配上拟声效果。

有学者把中国传统戏剧的特征归纳为“歌舞并重，传神写意”八字，并且指出，虚拟和程式都源于写意，中国传统戏剧的“惟一要义，便是遗貌取神，完全注重于空灵的白描工夫”①。写意的、空灵的表现，泛时空的艺术处理，正源于中国人天人合一的宇宙观。

我国晋南、豫西北一带，多次发现宋、金仿木构砖室墓，墓内出土伎乐俑，墓壁镶嵌杂剧人物砖雕，此风元代更为流行。山西新绛和侯马、甘肃漳县等地元墓，除出土杂剧俑外，杂剧人物砖雕成为这一时期中原墓室的特定装饰。如新绛吴岭庄墓前室南壁，上方以帐幔表示舞台，末泥、引戏、副末、副净、装孤五

① 徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社 2001 年版，第 273、276 页。

个角色扮演杂剧，两边各有伎乐二人，手持拍板或腰挂长鼓在伴奏。前后两室壁上画像砖，表现“童子舞狮”、“童子对舞”等乡村社火戏场面。新绛寨里村墓南壁，除嵌杂剧角色画像砖外，还嵌有童子奏乐、侏儒、仆从等杂剧浮雕画像砖，生动地反映了元杂剧在北方流行时期的真实面貌。

三、关汉卿及其剧本创作

关汉卿约生活于1210至1300年间，名氏和生卒已佚，“汉卿”为字。他一生混迹于大都的勾栏行院，朱经将他与杜仁杰、白朴一同列入“不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。庸俗易之，用世者嗤之”之流（［元］朱经《青楼集序》）。然而，正是在勾栏行院，他“曲成诗就，韵协声律，情动魂销，腹稿冥收”（［元］关汉卿《催拍子》），创作了反映社会多层面生活的60多部作品。其中，有歌颂英雄的正剧如《单刀会》，有暴露黑暗的悲剧如《窦娥冤》，有描写爱情的喜剧如《救风尘》、《望江亭》、《拜月亭》等。《单刀会》着力歌颂力扶炎汉、死不屈节的关羽；《救风尘》写妓女赵盼儿与书生恋爱，表现出故事背后深广的社会背景；《望江亭》写敢于冲破封建束缚、大胆再嫁的学士夫人谭记儿；《拜月亭》以少数民族生活为题材，写金国尚书之女王瑞兰自由恋爱终获成功的故事：表现了关汉卿塑造



图七一三：元刊本《窦娥冤》插图

多方面戏剧风格和戏剧人物的杰出才能。关汉卿甚至“躬践排场，面傅粉墨以为我家生活，偶倡优而不辞”（［元］臧懋循《元曲选・序》），人称其“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”（［元］钟嗣成《录鬼簿》卷上）。其散曲也表现出



本色、情韵和放浪的个人特色[1]。他丰富的创作数量、多方面的创作才能、对场上演出的熟谙、对人性的准确把握和对社会本质的深刻洞察，使他成为元杂剧的开创型人物和“本色派”领袖。关汉卿及其剧本创作，预示着市民文化高潮的到来，是晚明浪漫主义文艺思潮的先声。

关汉卿曾自述：

> ［黄钟尾］我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳……你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲唤取，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花儿道上走。[2]

痛快淋漓地表现出他嘲弄封建礼教、追求自由、直面人生的个性精神。此前的中国历史上，何曾有艺术家如关汉卿这般个性鲜明，敢于反！关汉卿引当时最杰出的杂剧女演员珠帘秀为红粉知己。是珠帘秀给关汉卿剧本创作以激情，是关汉卿点化了珠帘秀的演艺。

《窦娥冤》最为典型地反映出关汉卿杂剧关注民生的价值取向。女主人公窦娥，是一位恪守三从四德的女性，无端遭恶棍陷害，又遇糊涂判官，被含冤推上刑场(图七一三)。其临刑前的一段唱词最为精彩：

> ［滚绣球］有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！

情感澎湃，气势如灌。窦娥临刑前，发下“血洒白练”、“六月飞雪”、“楚州大旱”等三大誓愿，不仅为昭示窦娥清白，更显示出作者对社会不公的报复。《窦娥冤》以现实主义与浪漫主义手法结合，以强烈的批判性，宣告了作者对社会的叛裂，代表了元杂剧的最高成就。当然，关汉卿作为封建文人，不自觉地宣扬

---

① 关汉卿杂剧，见张友鸾等:《关汉卿杂剧选》，北京：人民文学出版社1963年版。

② ［元］关汉卿:［南吕一枝花］《不伏老》，见羊春秋选注:《元明清曲三百首》，湖南：岳麓书社1992年版，第39页。



封建伦理道德，使窦娥的形象具有双重性。这是我们应该有所认识的。

对关汉卿艺术成就的评价，史存歧见。元人重视杂剧的本色当行，对关汉卿多持褒议，称关汉卿“生而倜傥，博学能文。滑稽多智，蕴藉风流。为一时之冠”（[元]熊自得《析津志》）。明代，杂剧从民间进入了文人怀抱，文人从温柔敦厚的诗教传统出发，转而认为关汉卿语言“激厉而少蕴藉”（[明]何良俊《曲论》）；朱权将元曲家分为三等，称关汉卿为“可上可下之才”，名列一等第十（[明]朱权《太和正音谱》）；王骥德把关汉卿排在王、马、郑、白之后（[明]王骥德《曲律》）。其实，“激厉而少蕴藉”，正是关汉卿剧作的语言特色，也是元前期杂剧的代表性格，体现着元前期强悍的时代精神。剧评家所谓“本色当行”，“本色”指“本然之色，亦指事物的本来面目”①，如此，才是行家，才算“当行”。关汉卿语言，正以“本色当行”为特色。王国维评关汉卿“一空依傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一”②。从此，褒关成为定论。

四、《西厢记》

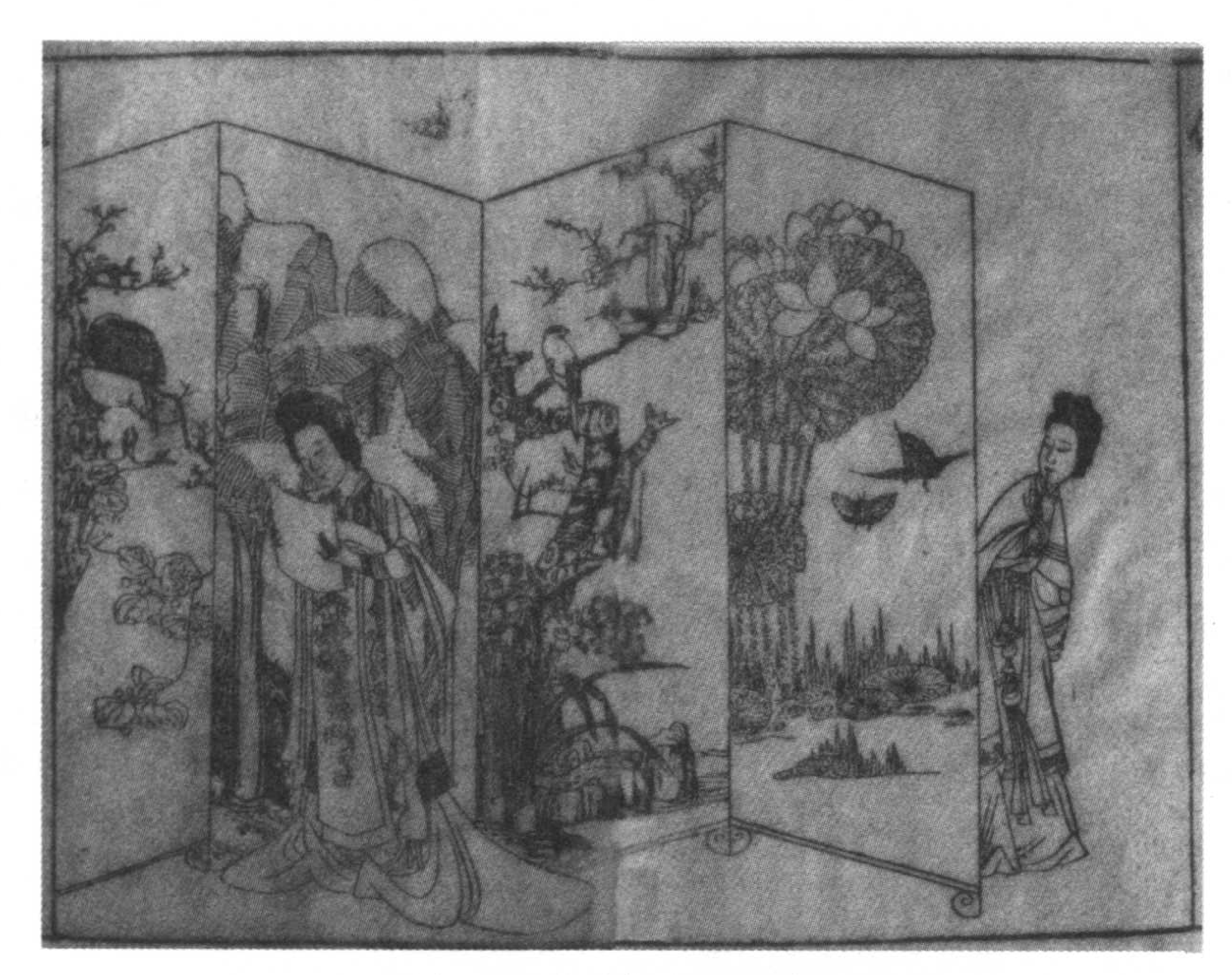
我国历史上著名的《西厢记》有两部。元《西厢》的作者，“历来存在着王实甫作、关汉卿作、关作王修、王作关续四种说法”，“王实甫作是其中最早而最具权威性的一种”③。世称金人董解元所著《西厢记》为《董西厢》，王实甫著为《王西厢》。

王实甫，名德信，大都人，《录鬼簿》录其杂剧十四种。《王西厢》以《张君瑞闹道场》、《崔莺莺夜听琴》、《张君瑞害相思》、《草桥店梦莺莺》、《张君瑞庆团圆》等 5 本杂剧共 20 折，铺陈描写。第一本由末主唱；第二、第三本由旦主唱；第四本一、四折末主唱，二、三折旦主唱；第五本一、三折旦主唱，二、四折末主唱：突破了元杂剧每本一人主唱的惯例。它以张、崔爱情故事表示对封建婚姻包办制度的不满，提出“愿天下有情的都成了眷属”，具有反封建的批判意

① 徐子方：《关汉卿研究》，台北：文津出版社 1994 年版，第 379 页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 103、104 页。

③ 徐子方：《关汉卿研究》，台北：文津出版社 1994 年版，第 256 页。



图七一四：明刊本《西厢记》插图

义。同时，又安排了张生进京赶考、考中功名后再与莺莺结合的结局，表现出对封建制度的妥协性。其情节悲喜互藏，化悲为喜，喜又生悲，曲折生动，“赖简”、“拷红”等情节的描写，一波三折，使崔、张的爱情过程扣人心弦，充满喜剧性（图七一四）。人物个性鲜明，语言庄、谐相间，如张生语言热情洒脱又有些冒失，红娘语言俏皮泼辣又透出机智，莺莺语言多情含蓄又不失端庄。人物心理刻画极为细腻，如第四本第三折写长亭送别时伤心人眼中的景象，“［正宫］［端正好］碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪”，“［脱布衫］下西风黄叶纷飞，染寒烟衰草凄迷”，文词浓艳，极富诗意。此折“［叨叨令］见安排着车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、魇儿，打扮得娇娇滴滴的媚；准备着被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，都揾做重重迭迭的泪。兀的不闷杀人也么哥！兀的不闷杀人也么哥！久以后书儿、信儿，索与我栖栖惶惶的寄”，明明是泪洒长亭，却以叠音长句造成轻松、欢愉和俏皮，读来琅琅上口。以上种种，使《王西厢》成为一部令观众笑声不断的悲喜剧。元人评《西厢记》“天下夺魁”（［元］贾仲明《录鬼簿续编·

吊词》)，明人说王实甫之词如“花间美人”([明]朱权《太和正音谱》)，可见，《西厢记》当时已经有很大的社会反响。①

第二节　写意的文人书画

在中国绘画中，山水画最能够体现人与自然的亲和，传达中国人天人合一的宇宙观，山水题材又远离政治，最能够寄托文人的隐逸志向，不像人物画和文学那样，容易招灾惹祸，所以，山水画成为元代汉族画家寄寓情怀的载体。如果说宋人作画以绢为主要材料，元人则完成了从绢上水墨晕章到宣纸上皴擦晕染的转变，生纸作画必然追求笔墨趣味，笔墨赋予元人山水画独特的、自为的审美价值，“写意”成为元代水墨画的重要特色。“盖写者，泻之初义”②，“写”有抒发、倾吐的意思；“意，志也，从心，察言而知意也”([汉]许慎《说文解字》)，后人解释为，“或曰‘志’，或曰‘气’，或曰‘情’，或曰‘理’，或曰‘性’，或曰‘道’”③。简而言之，“写意”，就是突破“形”的束缚，一吐胸中块垒。“写意”是元代画家主体精神提升的必然。以书入画，绘画写意化与文学化，成为元代绘画的总体倾向。元季四大家山水画，使明清画家高山仰止，成为我国古代文人山水画的顶峰。

一、开风气的元初三家

元初，由于文人画家心理的变化，精丽细致的工笔花鸟画变为清润雅淡的没骨花鸟画，吴兴人钱选是开风气者。钱选(1239—1302)，字舜举，宋亡时已届中年，一生隐居不仕。他擅画山水、花鸟、人物，与赵孟頫等合称“吴兴八俊”，其花鸟画成就最为杰出，世称“吴兴派”。折枝没骨花卉《八花图》(藏天津艺术博物馆)、《梨花图》(藏美国大都会博物馆)画风温和清淡，生意浮动，晚年画风转向放逸。山水画远宗唐人，近师赵千里，《浮玉山居图》(藏故宫博物院)

① [元]王实甫著、王季思校注:《西厢记》，上海：上海古籍出版社 1996 年版。

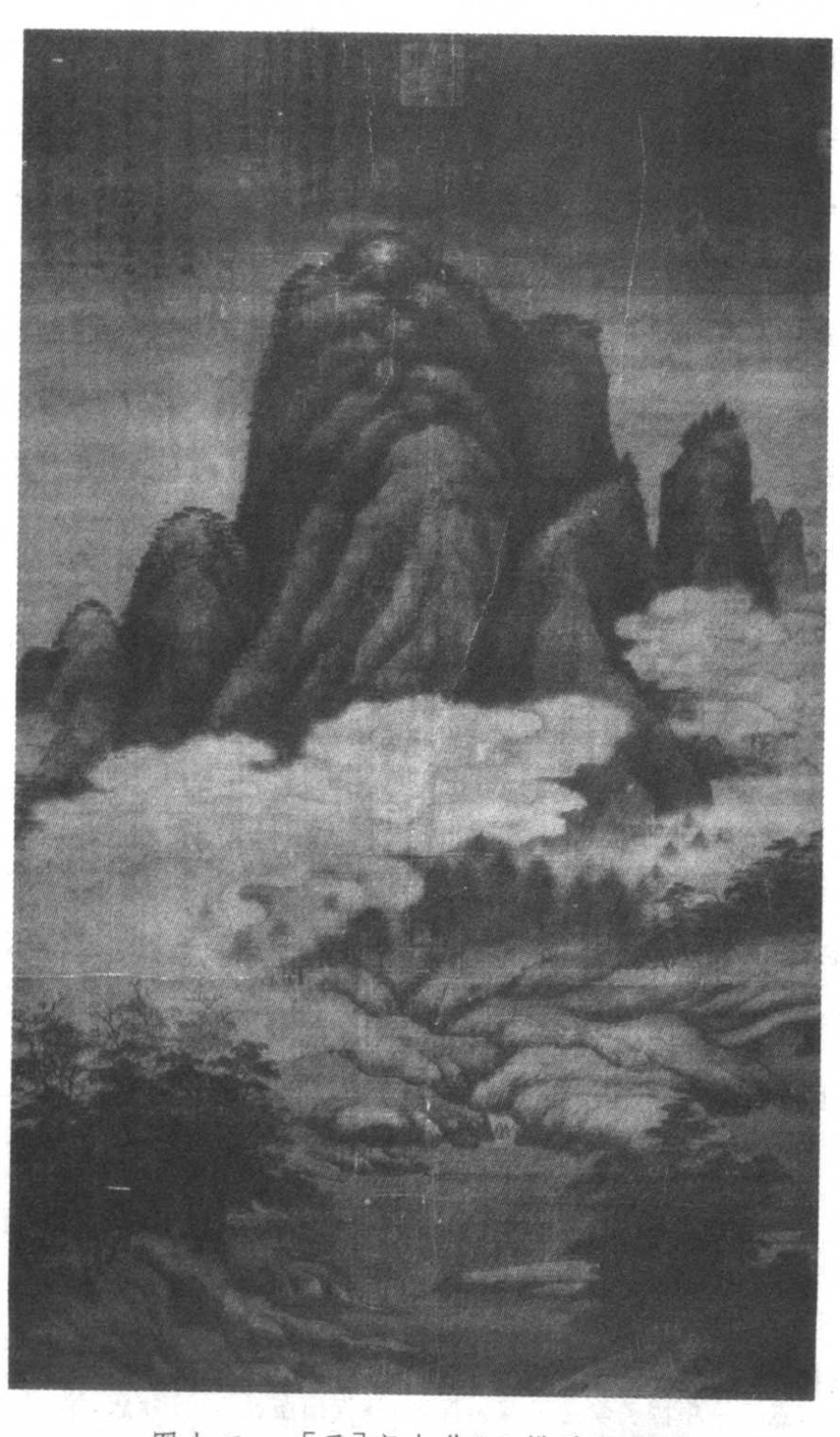
② 韩玉涛:《写意——中国美学之灵魂》，深圳：海天出版社 1998 年版，第 476 页。

③ 古风:《意境探微》，天津：百花文艺出版社 2001 年版，第 163 页。



以淡墨渍染与青绿设色结合，古雅秀逸，气氛安详恬静。其恪守古法、淡雅精致的画风，给赵孟頫以影响。

西域人高克恭（1248—1310），字彦敬，号房山，画山水“始师二米，后学董源、李成”（[元]夏文彦《图绘宝鉴》），学米之渲淡而强其骨，学董之皴法而去其繁，下笔粗重，元气浑莽，淋漓滋润，真可谓“北骨南面”！当时就与赵孟頫齐名。传世绢本《云横秀岭图》（图七二一，藏台北故宫博物院）正体现出这样的风格。高克恭完善了米氏山水图式。后人学米芾，大体从高克恭入手。



图七二一：[元]高克恭《云横秀岭图》

元朝统治者在政权逐步稳定以后，招抚赵宋宗室，吸收汉人文化，有意消融民族矛盾。赵孟頫（1254—1322），字子昂，吴兴人，作为赵宋宗室和元初画坛的领袖，正是元朝统治者招抚的对象。他官至集贤直学士、翰林侍讲学士、翰林学士承旨、荣禄大夫，死谥文敏，画史称他“赵荣禄”、“赵文敏”、“赵承旨”等；又因其籍贯称“赵吴兴”，因其书斋称“赵松雪”，因其松雪斋中有鸥波亭，称其“赵鸥波”。他以惨戚抑郁的心情仕元，生活优裕而志存清远，曾写诗名志，“我昔放浪江湖间，举头开眼看青山。安知世故不相舍？坐受尘土涸朱颜”（[元]赵孟頫《松雪斋文集》），仁宗延祐六年（1319 年）退隐南归。

由于赵孟頫特殊的身份地位，形成他蕴藉雅正、推崇古意的审美观。他提出“弃宋、宗唐、求晋”的主张，表示“厌憎南宋院体”，以复兴唐五代及北宋的绘画传统，纠正南宋院画末流萎靡柔媚的习气，其中不无避祸自保的政治因素。他说，“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳”（[明]张丑《清河书画舫》）。他认为“宋人画人物，不及唐人远甚。予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨”（[明]赵琦美《铁网珊瑚》）。赵孟頫的“师古”，是师古人之迹，不是师古人之心。他既师古人，也师造化，“久知图画非儿戏，到处云山是我师”（[元]赵孟頫《松雪斋文集》），与清初四王泥古、尊古还是很有区别的。

赵孟頫山水、人物、鞍马、木石、兰竹全能。他学钱选、赵令穰能得清润，学赵伯驹、李昭道能得士气，学董源能笔墨含蓄收敛，形成温润娴雅、高古沉静的中和画风，符合元初政局安定的政治需要，因此为元仁宗赏识。《红衣罗汉图》（藏辽宁博物馆）取法唐五代人物画的沉着含蓄，背景树石用干笔皴点，又见元人山水画的苍秀；绢本《浴马图》（彩图二十，藏故宫博物院），人物形象有唐画的高古，马有宋画的秀劲洒脱，树石又透出元画的浑穆遒迈，设色典丽，古意盎然。其画风不断变化，大体是由重色至淡墨，由高古典雅至潇洒秀劲。纸本《鹊华秋色图》（藏台北故宫博物院）是赵孟頫中年杰作，平远构图，浅绛设色，兼右丞、北苑二家画法，“有唐人之致去其纤，有北宋之雄去其犷”（[明]董其昌《题赵氏画鹊华秋色图》），牧歌式的画面飘散着静穆的古典韵味，表达了作者对归隐生活的向往。其后期墨笔山水，干笔勾皴，如《水村图》（藏故宫博物



院），纸本手卷，野浦滩渚，秋风鸿雁，渔舟出没，纯是家常景色，意境平远清旷，从此打破宋人写名山大川、长松峻岭的惯例，对元季四家山水画产生了深刻的影响。元季，画境的平远清旷代替了北宋山水画的高峻和南宋山水画的刚硬，赵孟頫起了开风气之先的作用。赵孟頫画水墨兰竹，秀雅婀娜，有儒者之风；画花卉也精工而有士气。其传人中，画工出身的陈琳，花鸟画气格隽雅。其妻管道昇，画兰竹劲挺有骨，从兄赵孟坚、弟赵孟頔、外孙王蒙皆以善画名重于世，子赵雍、赵奕，孙赵凤、赵麟也善画。

赵孟頫提出书画用笔同法论，对后世绘画思想影响极大。《题秀石疏林图卷》道：

> 石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。柯九思写竹，尝自谓，写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意"（[元]赵孟頫《松雪斋文集》）。

《秀石疏林图》用写籀书的圆劲笔法画古木，用写"飞白"的干笔画石头，用楷书"永字八法"中的撇法画竹叶，改重形似的用笔为重主观表现的书法运笔，是他以书入画的代表作。赵孟頫外，钱选、汤垕、柯九思等人都强调以书入画，从此开创了元画家以书入画的风尚。如果说宋画的意趣靠"造境"传达，元画的意趣则靠"书写"表现。中国的书与画，从初始阶段的字拟画、画拟形，到书法成熟以后，画法吸收书法，书中有画（形象思维），画中有书（书法用笔），你中有我，我中有你，不分轩轾。宗白华说，"中国特有的艺术'书法'实为中国绘画的骨干，各种点线皴法溶解万象超入灵虚妙境，而融诗心、诗境于画景，亦成为中国画第二特色"，[①]主要指元以及元以后的文人画。可以说，没有我国特有的书法，没有书法抽象、概括的艺术表现，就不会有文人画的写意形式。

二、臻极境的元季四家

元仁宗和文宗尊儒重道，礼遇文士，雅好书画。文宗（1329—1332 年在

① 宗白华：《论中西画法的渊源与基础》，见《艺境》，北京：北京大学出版社 1989 年版，第 113 页。

位）建立了奎章阁学士院，下设群玉内司，掌管大内图书宝玩，延揽文士品藻赏鉴，“学士虞集、博士柯九思常侍从，以讨论法书名画为事”（[元]陶宗仪《辍耕录》卷六）。因此，元中期以后，文风昌隆，翰墨兴盛。

元以前历朝历代，政治中心往往都是文化中心；元中期以后，江南文化复兴，文人们远离政治，文化中心也就远离政治中心到了江南。江南出现了黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙等画家，世称“元季山水画四大家”。四家都追踪董、巨而有全面的文化修养，都以隐逸为襟抱，“以气韵为主，以写意为法，以笔情墨趣为高逸，以简易幽淡为神妙，藉绘画为写愁寄恨之工具”①。如果说赵孟頫的画以理抑情，情感内敛，元季四家则将遗世独立的心态写于纸上；如果说赵孟頫的画写意不失其“形”，元季四家则把山水画抽象为笔墨符号，大大发展了笔墨形式，使绘画从“形”的束缚中解放出来，表达主体心绪，突出文学趣味，笔墨具备了独立自为的审美价值。元以前，山水画多用湿笔，即“水墨晕章”；元季四家一变宋格，多用干笔，造出简淡高古的山水意境，开明清南宗画之先声。在元季四家笔下，山水画不再是客观对象的忠实再现，而是放逸的主观表现，是深永的笔墨意趣自身。

唐代，画家社会地位低下，缺乏张扬自我的自觉意识，所以，唐画“多不用款，款或隐之石隙”；宋代，文人地位空前提高，苏轼、米芾首开画上题款之风，宋徽宗以瘦金体大字题款“天下一人”；元代，画家既是书家，又是诗人。他们自觉突显自身价值，以长篇题跋抒发胸中块垒，诗、书成为画面形式的重要组成部分，题款成为画家对绘画形式的自觉追求。题诗钤印，不但有平衡布局的意义，更点化了主题，营造了气氛，表明元画已经完全自觉地接受文学的审美趣味，与文学融为一体。正因为文学进入了绘画，淡化了绘画形的因素，突显出画中的主体精神，才使中国绘画从唐五代绘画的形神兼备、南宋院画的精细描摹演变为元画的写意。元代，中国绘画的文学化正式完成，从此开创了中国绘画诗、书、画、印合于一轴的独特传统。

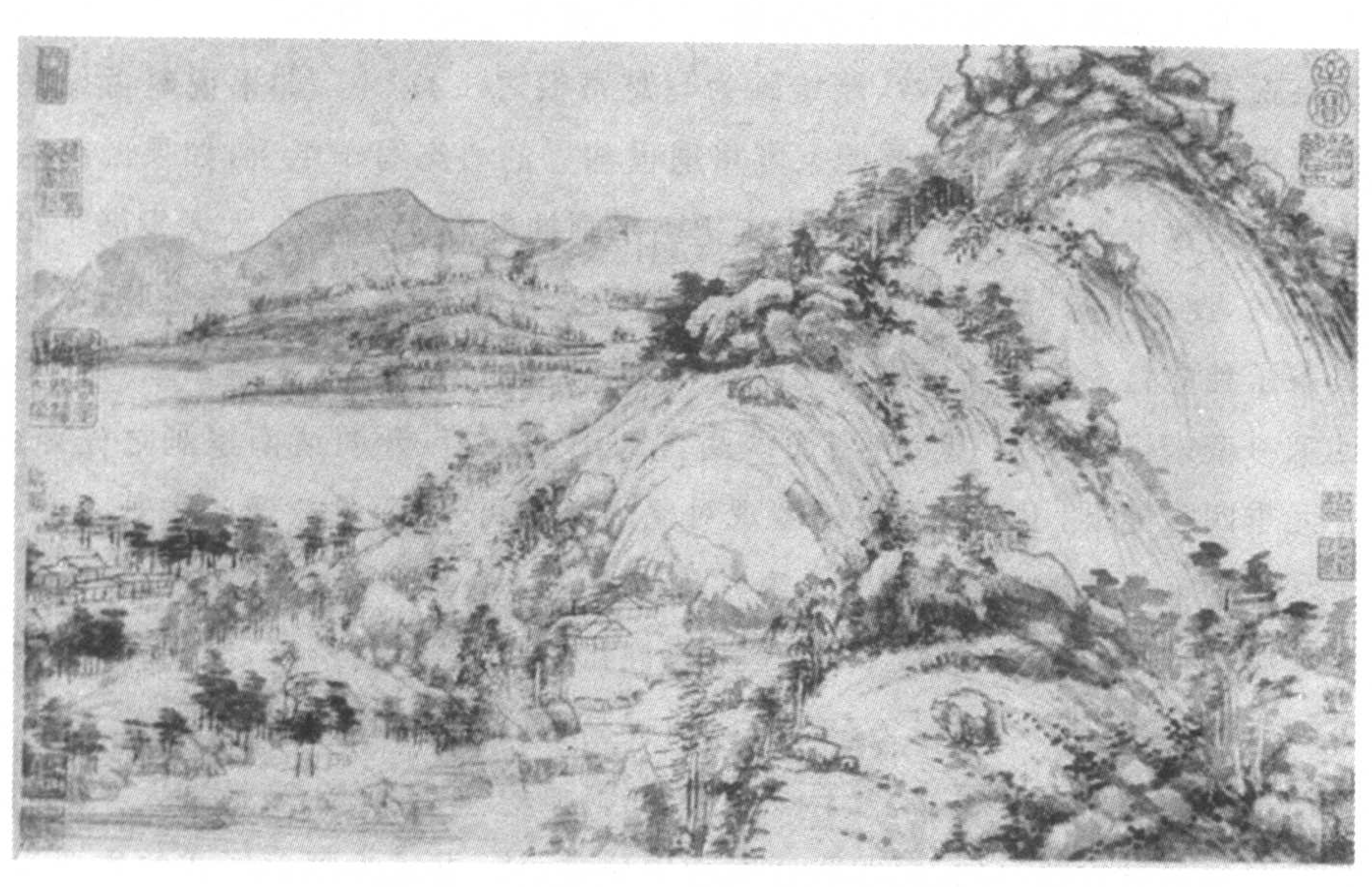
黄公望（1269—1355），常熟人②，本姓陆，过继黄氏，字子久，号大痴道人。

① 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社 1984 年版，第 2、3 页。

② 黄公望里籍有四说，详见王伯敏：《中国绘画史》，上海：上海人民美术出版社 1982 年版，第 390 页。



他因官司牵累被诬下狱，从此隐居信道，卖卜、课徒为生。他能作散曲，“长词短曲，落笔即成”（[元]钟嗣成《录鬼簿》），50 岁左右由赵孟頫入手学董、巨，自称“松雪斋中小学生”。其山水画有水墨和浅绛两种，“一种作浅绛者，山头多岩石，笔势雄伟；一种作水墨者，皴纹极少，笔意尤为简远”（[明]张丑《清河书画舫》）。《天池石壁图》（藏故宫博物院）构图雄伟，水墨之外，以浅绛晕染，冷暖互补，愈见精神。晚年纸本《富春山居图》（图七二二 1，藏台北故宫博物院）



图七二二 1：[元]黄公望《富春山居图》局部

则是构图简远的水墨画。全卷长 2 丈余，用尖锋不紧不慢地斜拖出披麻皴，“随勾随皴，初无定向。有不足处，再以焦墨破之，也不拘定轮廓”（[清]李修易《小蓬莱画阁》）。披图观览，丘林连绵，山形寻常，全无奇险，却主定宾揖，变化自然。下笔全无造作，又浓淡虚实，莽莽苍苍，疏疏落落，荒率萧散。清初收藏家吴问卿临死之前，嘱咐将此画烧毁为自己陪葬。其从子从火中抢出这幅杰作，《富春山居图》已被烧作两段，现分藏于浙江省博物馆和台北故宫博物院。黄公望被公认为元季四家之首，《富春山居图》对技法“用而不用，不用而用”（[元]黄公望《写山水诀》），其摈落筌蹄的美，对后世山水画影响极大，明清山水画家普遍认为，黄公望山水画在继承前人方面，有“正宗法门”的意义；在启

迪后人方面，有“典范图式”的意义。他们以高山仰止的心态一而再、再而三地临摹黄公望作品，以致家家一峰，人人大痴。

倪瓒(1301—1374)，字元镇，号云林，无锡人。他出身于江南富豪之家，散尽家财，扁舟一叶，往来于太湖山水之间。他的画，往往作近景低、远景高的长



图七二二2:[元]倪瓒《六君子图》



轴构图，近景往往是几棵司空见惯的树，远景则是一抹平坡。远山近树，景致寥寥，荒天古木，了无人迹，恍如原始的天地，只有自然本体与自然生命。笔墨简练到无可再减，却清冷、莹洁，传达出一种地老天荒式的静穆。纸本《渔庄秋霁图》、《六君子图》（图七二二 2，两图均藏上海博物馆）等名作，都表现出这样的画风。董其昌深解倪瓒干笔淡墨之堂奥："作云林画，须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔。其佳处在笔法秀峭耳。宋人院体皆用圆皴，北苑独稍纵，故为一小变。倪云林、黄子久、王叔明，皆从北苑起祖，故皆有侧笔。云林其尤著者也。"（[明]董其昌《画禅室随笔》）宗白华说：

> 中国自六朝以来，艺术的理想境界都是澄怀观道，山水画如倪云林的一丘一壑，简之又简，譬如为道，损之又损，所得着的是一片空明中金刚不灭的精粹。它表现着无限的寂静，也同时表示着是自然最深最后的结构。有如柏拉图的观念，纵然天地毁灭，此山此水的观念是毁灭不动的。①

欣赏倪瓒画，首先是欣赏其中超迈的人生情调、深邃的宇宙精神，如俞剑华所说，"王蒙尚可以人力到，而倪瓒则人力弥工弥远。非天资清高，无一毫尘俗气者，未易著笔"②。如果说宋人山水画表现的是"以我观物"的"有我之境"，倪瓒的画，是作者从宇宙和人生之外俯瞰宇宙和人生，是"有高举远慕之思"的"无我之境"。李泽厚以倪瓒画作为"宋元山水中第三种艺术意境——'有我之境'的代表"③，与倪瓒画出入很大，与王国维《人间词话》原意相左，恐难成立。

王蒙（1301—1385），字叔明，吴兴人，出身富贵。他始学外祖赵孟頫，上溯董、巨，将不同皴法和线条加上"浑点"、"破竹点"、"胡椒点"、"破墨点"，编织为包罗万象的画面，形成景繁笔密的艺术风格，画风蔚然深秀。代表作《青卞隐居图》（图七二二 3，藏上海博物馆）密而不闷，墨气淋漓中变化丰富，境界葱茏深邃。清人评其画，"山樵皴法用淡墨勾石骨，纯以焦墨皴擦，

---

① 宗白华：《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》，见《艺境》，北京：北京大学出版社1981年版，第82页。

② 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社1984年版，第18页。

③ 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第177页。

使石中绝无余地，望之郁然深秀”（[清]钱杜《松壶画忆》）。如果说倪瓒用笔极轻，用墨极干、极淡；王蒙则用笔极重，用墨极浓、极湿。倪瓒构图极简、极疏，王蒙则构图极繁、极密。在元季四家中，王蒙画面貌最为丰富，技法也最为全面。

吴镇（1280—1354），字仲圭，号梅花道人，嘉兴人，一生如山僧道人，耻与富贵结交，“渔隐”是他乐此不疲的绘画题材。他学董、巨圆笔，改三家重笔为重墨，改三家干笔皴擦为湿笔积染，改三家画平远构图为高远，改三家画构图平稳为奇险，湿笔过后，再以干笔、焦墨提神，望之五墨齐备，淋漓华滋，湿而不薄，润中见苍，浑然天成，境界浑穆豪迈。因此，他的画风不是三家的萧散，而是沉郁。《渔父图》（藏故宫博物院）以长幛作高远构图，望之似有“元气淋漓幛犹湿”之感。吴镇兼能作曲。



图七二二 3：[元]王蒙《青卞隐居图》

元季四家都生活于江南，其绘画总体风格是阴柔，虚灵，含蓄，高逸，以韵胜，以笔墨胜。清人王原祁说，“古人用笔，意在笔先，然妙处在藏锋不露。元之四家，化浑厚为潇洒，变刚健为和柔，正藏锋之意也”（[清]王原祁《麓台题画稿·仿大痴笔》），准确地概括了元季四家山水画潇洒、阴柔、含蓄的风格特征。如果说宋人黄休复所说的“逸”指创作手段的放逸，自元季四家一出，画中的“逸”指人品映射在画品中的高逸和清逸。黄公望画逸迈萧散，倪瓒画荒疏简淡，王蒙画苍茫茂密，吴镇画沉郁华滋，“逸”成为各自人品的折射。至此，绘画中的“逸品”真正代表了文人画的最高境界。晚明董其昌率



先提出元季四大家之说，认为黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇上承董、巨，得到文人画的正传衣钵（[明]董其昌《画旨》），从此，元季四大家山水画成为人所公认的中国山水画顶峰。

中国古代艺术作品中，经常透露出对宇宙永恒、生命价值的追问。孔子眼望江水滔滔，发出"逝者如斯夫，不舍昼夜"的感叹；屈原"惟天地之无穷兮，哀人生之长勤"（屈原《楚辞·远游》）、王羲之"俯仰之间，已为陈迹"（[晋]王羲之《兰亭集序》）、王勃"天高地迥，觉宇宙之无穷；兴尽悲来，识盈虚之有数"（[唐]王勃《滕王阁序》）的感叹，都充满着沉重的历史感和人生感。这种优伤和沉重，不是消极，更不是沉沦，而是孤独和觉醒。这样的孤独和觉醒，是知识分子所独有的。元季四家的山水画，不是表现人所生活的世界，而是上达杳冥的天，指向先于人和超于人的宇宙。它确乎缺少烟火气息，缺少干预现实的执著，却是主体人格的表白，无论高逸的思想境界，还是蕴藉的笔墨形式，都成为后世景仰的典范。恽格评元人山水"洗净尘滓，独存孤迥"，"若天际冥鸿"，"非大地欢乐场中可得而拟议者也"（[清]恽格《南田画跋》）。这样的艺术作品当然不可能谁都理解，"有得有不得，且得之者亦各有深浅焉"，"人惟于静中得之"①。只有经历了人世的纷攘和地老天荒式的静穆荒寒，才能在人之初般的惊愕之中，领悟到宇宙的无穷与生命的短暂，从而自觉与纷攘的人世拉开距离，在静穆中享受自然和生命。俞剑华说："唐人主法，宋人主理，元人主意，渐由客观入于主观，渐由自然之表现变为自我之表现，遂至重视逸气之摅写，忽略物形之描拟，形成超自然、超现实之艺术。初视虽觉简略，然求之而愈深，味之而愈长……造成明清两朝临摹之风气，而画道乃大坏。故元画虽为中国绘画进步之极点，亦为中国绘画退步之起点"②。艺术发展的规律就是这样，任何登峰造极的艺术形式，后人只知因袭而不思变革，都只能导致其僵化和倒退。

三、创别格的"四君子"画

宋代文人已经以梅、兰、竹、菊为题作画，以示清高，梅、兰、竹、菊画谱也已

---

① 王国维：《人间词话》，成都：四川人民出版社 1982 年版，第 6 页。

② 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社 1984 年版，第 33 页。

经开始印行；而真正把梅、兰、竹、菊定型化为表现文人情怀和民族节操的绘画题材，是在元代。梅、兰、竹、菊被汉族文人誉为“四君子”，松、竹、梅被誉为“岁寒三友”，竹、梅被誉为“双清”，长身玉立的竹子尤其成为士大夫人格的写照，画竹家接近元代画家一半①。水墨写意“四君子”画和水墨写意山水画，映照的是一个时代知识分子的高洁情怀和超逸精神。

宋末元初，遗民画家郑思肖(1241—1318)画露根墨兰，疏花简叶，根不着土，已经不再是为物存照，而是以兰花寄寓亡国无土之痛。后世画家赞其气节道，“秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离骚”([元]倪瓒《清秘阁全集・卷八・题郑所南兰》)。另一个遗民画家赵孟坚(1199—1264)，为赵孟頫从兄，他不满赵孟頫仕元，专画墨兰和白描水仙，淡墨细笔，流利俊爽，以示气节。高克恭画竹，兼赵孟頫、李衎二者之长，自谓“子昂写竹，神而不似；仲宾写竹，似而不神；其神而似者，吾之两此君也”②。

元后期花鸟画，以柯九思墨竹、王冕墨梅有名。柯九思(1290—1343)中年任奎章阁学士院鉴书博士，审定内府所藏书画。所画《双竹图》(藏上海博物馆)，修篁数杆，清冷空寂；《墨竹谱》，叶有风、雨、晴、老、嫩、新、茂之分，枝、根、鞭，各各有别，笔墨精美。王冕(1287—1359)出身农民，举进士不第，隐居家乡，专工墨梅。所绘清淡自然，《墨梅轴》(藏上海博物馆)上自题“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”，无一字着梅，又字字写梅，其实是写自己清淡如洗的主体精神。手绘《梅谱》语焉不详，却开明清画谱层出不穷的先声。

四、滞后的人物画与书法

元代人物画家为境遇所迫，逃避直接反映现实生活，“方今画者，不欲画人事，非画者不识人事，是乃疏于人事之故也”([元]陈元甫《方山堂稿》)。所以，元代人物画成绩不如花鸟画，更不如山水画。宗教人物壁画创作回升，卷轴画

---

① 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社 1984 年版，第 25 页；郑昶则言“占全数十之三”，见郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 359 页。

② 转引自郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 352 页。

则多为白描肖像、高人逸士和道释人物，从唐代的气象庄严转向淡雅清逸。

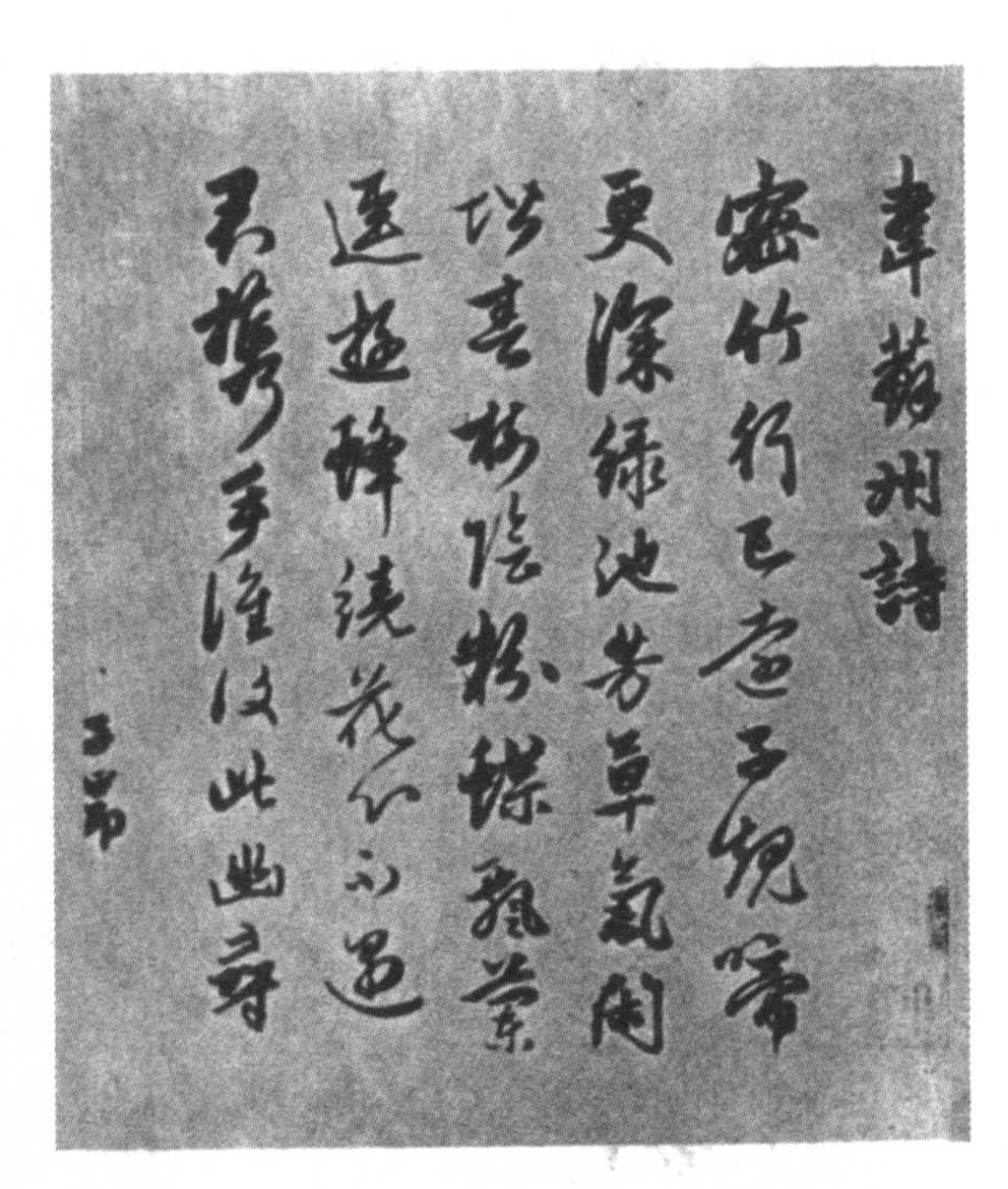
元代比较重要的人物画作品如：遗民画家龚开，画《中山出游图》（藏美国弗利尔博物馆），以大鬼小鬼出游的威风嘲弄异族统治者，表现出强烈的反抗情绪；鞍马画家任仁发，画瘦马竟题跋“以俟识者”，真实地表现了元初汉族知识分子的复杂心态；刘贯道擅画道释像，《消夏图》（藏美国奈尔逊·艾金斯博物馆）写士大夫的闲适生活，严谨不失清逸，明显见五代《重屏会棋图》影响；张渥《九歌图》11段（部分藏吉林博物馆）学李公麟，人物潇洒飘逸，高古出尘，不画背景，屈原像为后人增绘，神采明显不逮；王绎《杨竹西小像》（图七二四 1，藏故宫博物院），倪瓒补石，萧散恬淡。



图七二四 1：[元]王绎《杨竹西小像》（倪瓒补石）

元代书法重又回到中和美的轨道，崇尚唐法，直追晋、唐大家。元书与唐书的不同在于：元书无意为礼教服务，着意在文人自娱，真、行、草书代表了有元一代的书法风貌。赵孟頫篆、籀、分、隶、真、行、草，各体皆能，有集晋、唐书法之大成的意义，元代无有可比者。其楷、行最美，楷书匀净平顺，行书圆转流丽，人称“赵体”，对当时和明清两代书坛影响极大（图七二四 2）。但是，赵孟頫身为宋宗室而仕元，忧愁忧思，专以摹古为能事，书多巧媚而少凝重，比较

王、颜，创造精神明显不及。史家认为赵书“过为妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气”（[明]张丑《清河书画舫》）。鲜于枢（1256—1301），字伯机，长于写大幅行草，笔意遒劲，草书更奇态横发，骨力老到。赵孟頫以学习王字为主，鲜于枢则师法唐人；赵书秀媚，伯机书雄劲：气质不同，书风各异。元后期，奎章阁聚集了虞集、柯九思、揭傒斯、康里巎巎等书法家。康里巎巎的行书，对后世有一定影响；诗坛领袖杨维桢，一反赵字定势，字体欹侧，笔画扭曲，用墨干湿浓淡，给元书带来新生气。



图七二四 2：[元]赵孟頫行书《韦苏州诗》

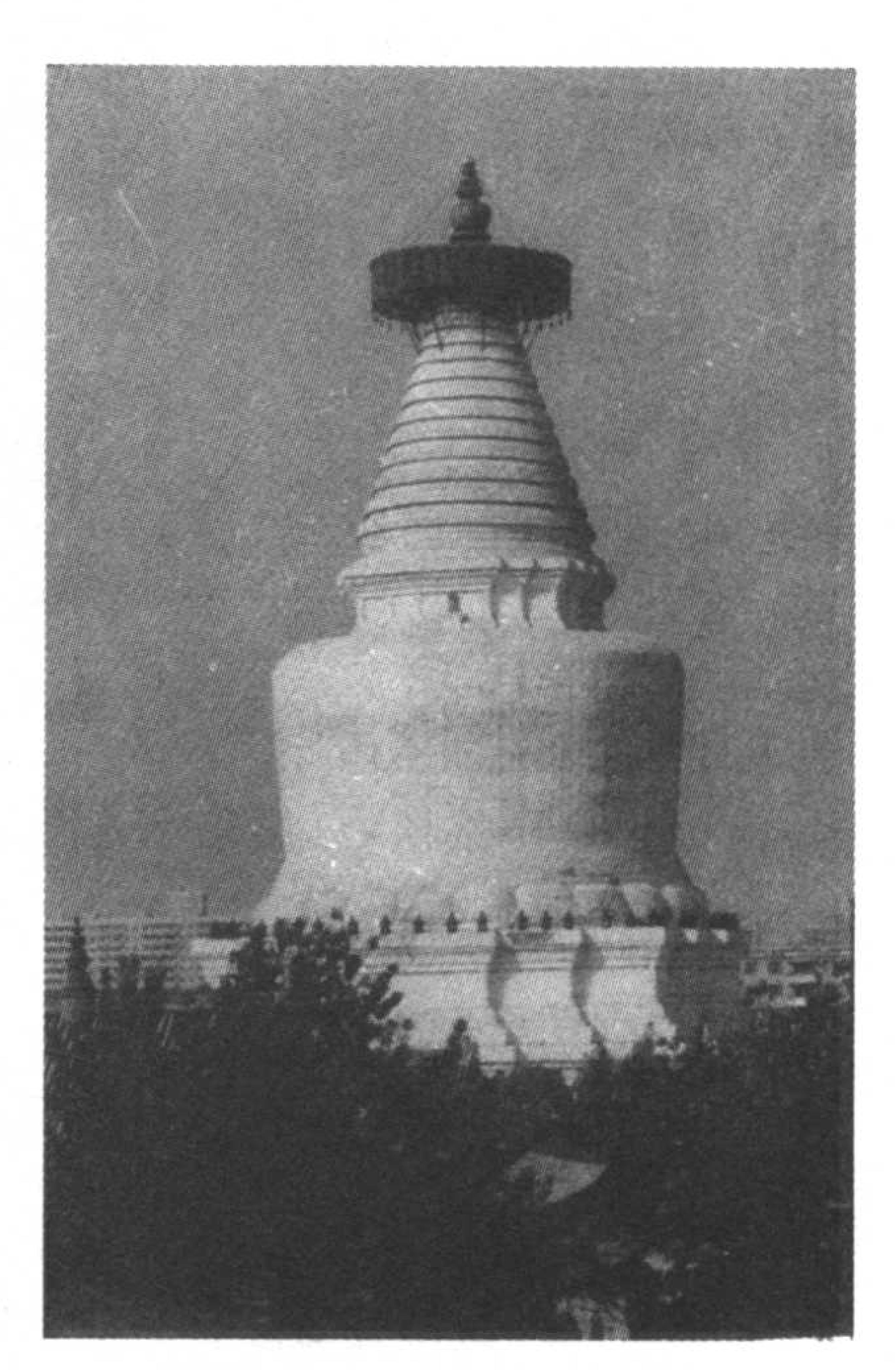
第三节　五花八门的宗教艺术

我国宗教艺术审美随时代变化，宗教意味较为薄弱。佛教在中晚唐走向民间以后，世俗性增强而宗教意味减弱；道教是我国土生土长的自然宗教，宗教意味本身就很弱。元代，喇嘛教、伊斯兰教流播全国，佛、道两教也得到充分发展。元代宗教艺术在继承宋代宗教艺术民间性格的基础之上，表现出融会多民族艺术的特点，明显区别于唐代宗教艺术的贵族性格（彩图二十一）。从现存寺观建筑壁画与塑像，可见元代宗教艺术成就之一斑。在汉民族石窟艺术已近尾声的时候，喇嘛教壁画和石刻却兴盛了起来。

一、寺观建筑与壁画、塑像

元代设画局“掌诸殿宇藻绘之工”([宋]宋濂等《元史·卷九十·志第十·百官六》)。忽必烈下令全国兴建喇嘛寺，藏传佛教艺术普及开来，从此谱写出绚丽的篇章。

元代最著名的建筑师是阿尼哥和他的弟子刘元。尼泊尔人阿尼哥长期在中国从事建筑活动，又“善画塑及铸金为像”([明]宋濂等《元史·方技》)，至元十年(1273 年)官拜诸色人匠总管府总管，至元十五年(1278 年)升为领将作院事。刘元“从阿尼哥公学西天梵相，神思妙合，遂为绝艺。凡两都名刹有塑土范金抟换为佛者，一出正奉之手，天下无与比者”([元]虞集《刘正奉塑记》)。刘元官至昭文馆大学士、正奉大夫、秘书卿等。阿尼哥设计的建筑，已知仅存北京妙应寺元代喇嘛塔。塔高50.86米，塔身短而粗壮，建于两重亚字形须弥座上，塔刹反宾为主，成为全塔的装饰重点，塔脖子、十三天相轮、金属宝盖等，占塔高大半，造型雄浑厚重(图七三一 1)。它是我国现存最早的喇嘛塔，表现出元代建筑雄浑、豪壮的特点，有别于我国已有的密檐式塔和楼阁式塔。这以后，山西五台山的明代白塔、北京和江苏扬州的清代白塔，气势都大为减弱了。随伊斯兰教在全国的传播，伊斯兰教寺庙也进入了中国，泉州清净寺、扬州仙鹤寺、杭州凤凰寺等，是我国现存最早的伊斯兰教寺庙。宗教开放使佛教壁画和雕塑复兴；道教壁画五彩壮丽，扶摇于佛教壁画之上；因喇嘛教的传播，留下了喇嘛教石窟壁画和石刻遗存。



图七三一 1:元代喇嘛塔
北京妙应寺

我国山西气候干燥，交通长期闭塞，唐、五代、宋、元的地面遗物如建筑、壁画、雕塑等，得以集中保留于山西，山西堪称我国古代艺术的“地面博物馆”。全省现存元代寺观壁画 9 处，约 1700 余平方米，以芮城永乐宫、稷山青龙寺、洪洞县广胜寺水神庙元代壁画成就为高。

民间传说芮城永乐镇为道教吕洞宾出生地，唐人就其宅改为“吕公祠”，金末易祠为观，元中统到至元间重建道观，称“永乐宫”。建成后，于泰定、至正间画壁完成。20 世纪 50 年代，因永乐宫处于三门峡水库淹没区内，遂将其建筑与壁画被完整迁移到芮城县北龙泉村附近。高出地面的道路连接三殿，山门、龙虎殿和三清、纯阳、重阳三殿，存元代道教壁画共约 900 平方米。

三清殿壁画于元泰定二年(1325 年)完工，代表了中国现存寺庙壁画的最高



图七三一 2:元代壁画《朝元图》局部
山西芮城县永乐宫三清殿



成就。壁画题材为《朝元图》[1]，用工笔重彩法描绘。所用颜料全为我国传统的矿物颜料，线条用沥粉堆金法勾勒，略微高出于墙壁，傅彩壮丽，富于装饰效果，历700年而不变色。近300个天神组成长长的朝觐行列，主次分明，满而不乱，有高有低，有前有后，形成起伏的韵律。八个主像各高3米余，大袖、长裳衣纹舒展，如瀑布般倾泻；头部花朵、冠戴、冕旒……曲线节奏紧凑，圆转繁密，又像水中飞溅的浪花：线条曲、直、长、短、紧、松组成的交响，令人感受到潮水般浩荡的气势。《朝元图》把我国民族绘画中线条的表现力发挥到了极致。贡布里希赞扬中国绘画说："我们再次看到中国艺术家是如何喜爱优美的曲线，如何使用它们来表现运动的效果。那些形状似乎并没有组成任何明显的对称图案，它们并不像波斯细密画那样平均分布。然而我们觉得艺术家还是满有把握地平衡了画面。"[2]他只看到我国绘画中曲线表现的运动效果，其实，曲线造成的音乐感，才是中国曲线造型的奥妙所在。至于主神的庄严肃穆、玉女的文雅温婉、武士的金刚怒目、真人的仙风道骨，莫不形神兼备。从画上题记可知，三清殿壁画是由洛阳马君祥的儿子马七带领诸工完成的(图七三— 2)。

纯阳殿俗称"吕祖殿"，壁画绘于至正间，东、西、北三壁以连环画的形式，画吕洞宾从降生到出道的故事52幅。大殿后照壁后壁，满壁画《钟离权度吕洞宾》。汉钟离目光炯炯，身体呈进击姿态，正侃侃劝说吕洞宾入道；吕洞宾则正襟危坐，双手藏于袖笼，只露出两个指头轻轻敲击，传神地刻画出吕洞宾貌似平静的外表下激烈的思想斗争，真是神来之笔！袒胸露腹的汉钟离和文质彬彬的吕洞宾，一动，一静，一武，一文，形成对比。《钟离权度吕洞宾》是纯阳殿壁画的精彩绝笔[3]。从画上题记可知，纯阳殿壁画由朱好古门人张遵礼等描绘。

重阳殿绘全真教创始人王重阳故事49幅。画上，达官显贵、平民百姓、茶馆酒肆、车马建筑，罔不弥集。它是元代社会生活的生动画卷。

稷山青龙寺腰殿存至正五年(1345年)水陆画。西壁人物密集，高约1米左右，不及三清殿壁画场面浩大，但满壁风动的气势、傅色的秾丽和线条的饱

① 朝元，指朝见道教神仙元始天尊。

② 〔英〕贡布里希著、杨思梁译：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社1998年版，第82、83页。

③ 参观时，务必请管理人员打开照壁后穿门，否则此画一团漆黑。

满，比三清殿似有过之；北壁人物有疏有密，作上下两层分布，较有世俗情味。薄松年推测稷山青龙寺壁画为明永乐间作品①。据笔者实地考察，青龙寺腰殿壁画，三壁与北壁画风不一：西壁壁画与三清殿壁画如出一手，精工繁缛则有过之，可确认其为元末明初作品（图七三一 3）；北壁壁画有可能为明代补绘。稷山兴化寺存延祐七年（1320 年）壁画《七佛图》等，高大宏丽，是朱好古率众描绘，已经易地保存。



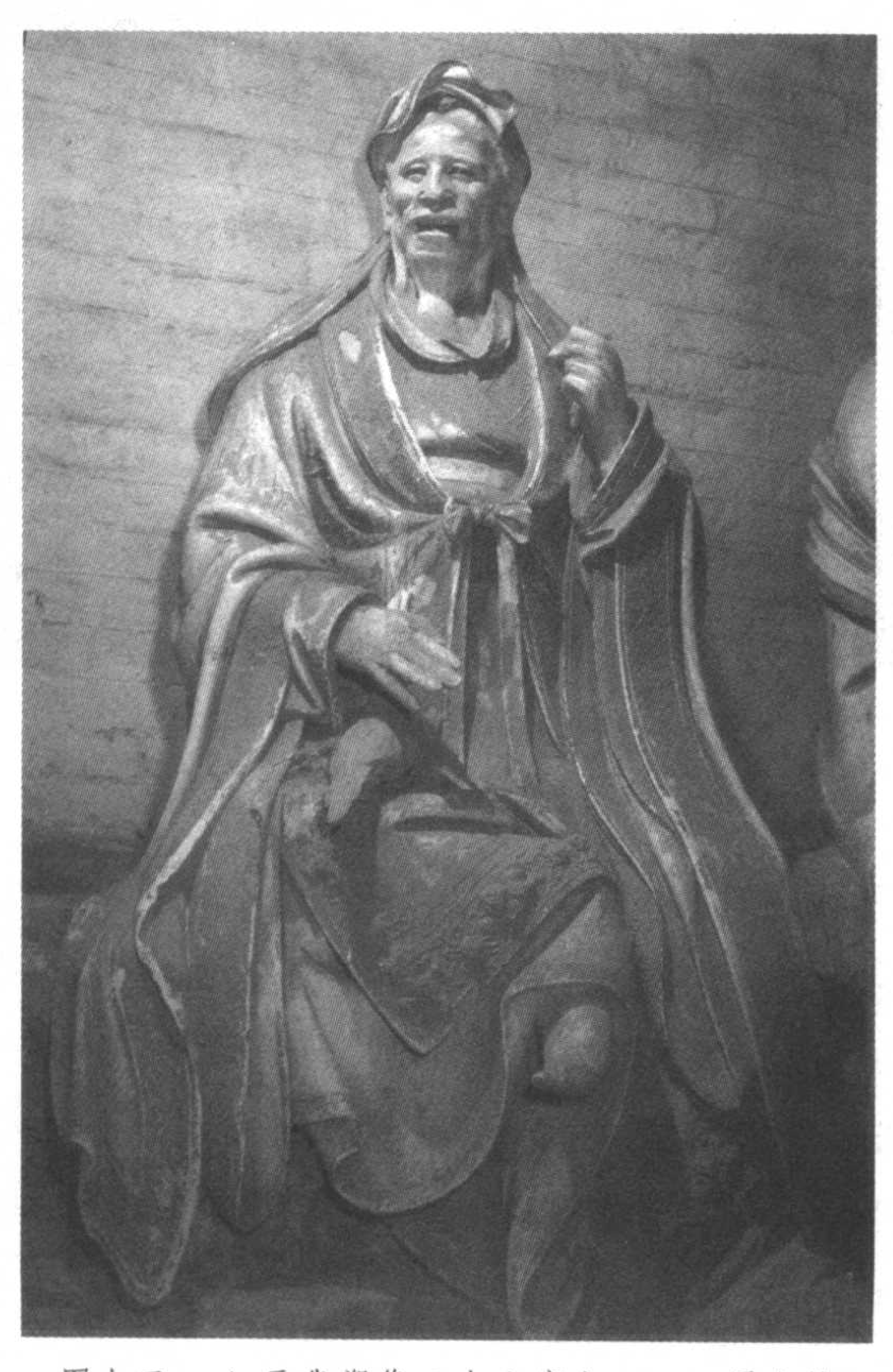
图七三一 3：元代壁画《护法神像》局部
山西稷山青龙寺腰殿西壁

一般而言，元代建筑高大坚实如辽金建筑，又较之开敞，建筑结构不完全按照唐、宋定式，而是采用了许多随意草率的构造元素，如斜梁、弯材、假昂、减柱等等。洪洞县下广胜寺大殿为元代所建，七开间，仅中部三间设木柱，见出元代建筑不讲法式、较为随意的特点。寺旁水神庙明应王殿内，有元泰定二年（1325 年）所绘壁画。东南壁壁画高 4 米余，宽 3 米余，绘戏曲角色两排近 10 人，有的勾了脸谱，有的挂了胡子，各持笛、鼓、拍板等乐器，可见，元杂剧角色、

① 参见薄松年：《中国美术史教程》，西安：陕西美术出版社 2001 年版，第 311 页。

穿关都已经相当完备。画上端横额题“大行散乐忠都秀在此作场大元泰定元年四月”,“大行散乐”指太行山一带的戏班,“忠都秀”是领班演员的艺名。它是研究元代杂剧极可宝贵的形象资料(参见图七一二)。西南壁转向西壁,画李渊遇救故事,西壁画《祈雨图》,东壁画《得雨图》,北壁迎门左右各画一幅元代宫廷生活图,《消夏图》上有冰柜,《越冬图》上有炭火炉,又有卖鱼、梳妆等民间生活画面,反映了元代广阔的社会生活。水神庙壁画以现实生活为题材,形式感弱于芮城永乐宫和稷山青龙寺壁画,史料价值则远过之。

山西境内,如晋城府城村玉皇庙、新绛福胜寺、五台县广济寺大佛殿内,各有精彩元塑。玉皇庙元塑二十八宿(图七三一 4),男、女、老、幼,有文有武,有刚有柔,分明是个性鲜明的人间众生,为道教雕塑中不可多得的精彩之作。



图七三一 4:元代塑像二十八宿之一——胃士雉
山西晋城府城村玉皇庙

二、石窟壁画与石造像

元代，汉民族的石窟艺术渐趋式微，喇嘛教石窟和壁画就此兴起。现存喇嘛教壁画，以敦煌莫高窟元代3窟、元代465窟密宗壁画保存完整。3窟南、北壁绘千手千眼观音像，白描淡彩，娴熟老到，工致精美。聪明的工匠对画面作了平面化、图案化的处理，所以能将观音千手千脚妥帖地安排于一身。北壁千眼观音像两旁，画辩才天、婆叟仙，线条饱满遒劲，可与三清殿神像比美，是莫高窟壁画的压轴之作。辩才天上方画飞天（图七三二），风带缠绕，云朵翻飞，却没有了敦煌唐窟壁画上的飞天明朗欢快的氛围和如飞如动的气势。壁上有画工题名"甘州史小玉笔"，是敦煌石窟中仅见的画工题名。莫高窟465窟中，出现了欢喜佛和明王、明妃、曼荼罗等密宗绘画形象。



图七三二：元代壁画飞天

甘肃敦煌莫高窟第3窟

阿尔寨石窟位于内蒙鄂尔多斯高原西部，在阿尔巴斯苏木乡境内的阿尔寨山上，创建于北魏时期，发展于西夏，终于、明。石窟一般在20平方米以下，多中心柱式，上、中、下三层排列65座石窟，以43窟较为完整，存壁画约千余幅，多画藏传佛教内容。如31号窟内西夏《释迦牟尼》和《供养菩萨像》、28号窟内多幅



元代《礼佛图》和《男女双修图》等描绘较精。19 号石窟顶部刻有龙凤图案，见中原文化的渗入。反映草原生活的世俗壁画，如《成吉思汗安葬图》等，举世罕见。阿尔寨石窟是我国惟一以密宗壁画为主要题材的石窟，也是迄今发现中国草原地区惟一的石窟群，是研究少数民族文化艺术宝贵的形象资料。

北京北郊居庸关云台，券石上和洞内壁刻有天神、金翅鸟等喇嘛教图案以及用梵、汉、蒙、藏、西夏、维吾尔六种文字刻成的陀罗尼经咒，浮雕细腻，气势雄强，为现存元代石造像中的佳作。

与居庸关石刻相比，杭州飞来峰五代、宋、元造像差之远矣。它弥补了晚唐以后江南石窟的空缺，其地又有茂林修竹，风光秀丽，游人如织。其中元龛约 80 余个，元代造像约 100 余尊，以 54、58、60 号龛观音造像稍精。第 36 龛元代弥勒像，斜倚石上，大腹便便，开怀大笑，十八罗汉簇拥于周围，或上或下，有聚，有散，大小对比，富有生活气息，是飞来峰最具艺术感染力的石造像，也是江南最具艺术感染力的石造像。冷泉溪南岸散布的元代造像，如第 21、52 号龛的度母、第 22、24 号龛的明王等，体现出梵式作风，是西藏喇嘛教传播江南的明证。

第四节　多元并存的造物艺术

元太宗灭金后，拘略民匠 72 万户；元世祖三次拘略江南民匠 40 多万户。所拘民匠被编入匠籍，安置于全国各大市镇，匠户世袭，匠不离局[①]。至元十年(1273 年)设立诸色人匠总管府，著名工匠被封官拜爵，受到特殊礼遇。元朝特殊的匠籍制度剥夺了工匠的人身自由，也使手工技艺有了相对稳定的传承条件。

元代造物艺术不是宋代造物艺术风格的直接继承，而是横插一支，元朝统治者夸富、炫耀的心理、大漠来风与汉民族的精巧工艺结合，豪放刚健的审美趣味和清雅高逸的审美趣味共存，形成元代造物艺术多元并存的特点。宫廷的、文人的、民间的、外来的审美，同时混见于元代造物艺术之中，宫廷审美占了上风。如果说五代前后中国艺术发生了重大的审美转折，那么，元代中国艺术的审美悄悄地向粗犷复归；如果说五代前后中国艺术的审美转折是本民族

① 中国社会科学院文学研究所:《中国文学史》,北京:人民文学出版社 1982 年版,第 715 页。

文化精进的必然，元代中国艺术的审美则由异族统治、民族文化交融所致。中国工艺美术中的一部分，从此走上了穷工极巧、无端造作之路，影响了整个封建社会后期工艺美术的走向。

一、后世效法的都城布局

元朝统治者为显示自身威仪，放弃了宋代有利于商业发展的新型都市布局，重新搬回周代强化宗法社会等级制度的都城型制。元大都由刘秉忠、郭守敬和阿拉伯人也黑迭儿设计，历时八年建成。它以太液池琼华岛（在今北海公园）为中心，平面呈长方形，以宫城中轴线为全城中轴线，城内街道呈棋盘形，东西南北各有九条大街，呈九经九纬，太庙在城东，社稷坛在城西，庙宇、钟楼、鼓楼在街道端头；城市轮廓有起伏，有变化。其排水工程规模巨大，防御系统也十分完备。元大都成为唐长安以后我国最大的都城，也是当时世界上最壮观的都城之一。元人还吸取了宋代汴梁大内前的千步廊形式，三组工字形宫殿前设千步廊，空间一收一放。出千步廊，空间骤然开阔，棂星门、金水河与金水桥等宫殿前导序列，令人产生心理上的震慑。蒙人除吸收中原大式建筑形制外，还将蒙元特有的蒙古包结构融入宫殿建筑。元大都的城市布局和宫殿布局，为明、清都市和宫殿效法。

二、宫廷织金与江南棉织

元朝贵族好衣金锦，以显示权势和富贵，宫廷亦以金锦为赏赐品。加之喇嘛教盛行，袈裟、帐幕……多用金锦制作。所以，丝织品中耗资最巨的锦——织金在元代发展起来，蒙古贵族称作"纳石失"、"纳失失"、"纳失思"、"纳克实"。它一反宋锦之素雅，而以华丽为审美取向。织金工艺成熟而完备，工艺手段有捻金、片金、箔金、撒金、印金、描金、浑金缎等①。四川民间继承唐锦传统，所织有葵花锦、云雁锦、八答晕锦、宜男百花锦等40余种。

① 捻金指用薄金片锤捻成金线，织于锦内；片金指将薄金片切成细条，织于锦内；箔金指在锦上贴金箔；撒金指在锦上撒金粉；印金指在锦上先印胶漆花纹再撒金粉；描金指在锦上用胶液调金粉画花纹；浑金缎纯以金线织成。参见田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社1985年版，第268页。



元代棉织工艺的进步是划时代的，这不能不提到宋末元初松江人黄道婆。她因逃婚而远走海南，向黎族人民学习了一整套种棉纺织的技术，包括用轧车代手去籽、用大弓代小弓弹棉、增加纺锭、棉布提花等等。晚年，她把这套技术带回家乡，"教以做造杆弹纺织之具。至于错纱、配色、综线、挈花，各有其法。以故织成被褥带帨，其上折枝、团凤、棋局、字样，粲然若写"([元]陶宗仪《辍耕录》)。从此，棉织业在我国江南普及开来，晚明形成了"凡棉布，寸土皆有，而织造尚松江"([明]宋应星《天工开物》)的局面。

此时，蒙人游牧生活发展起来的毛纺织技术传入中原，波斯罽、回回锦与缅甸锦等，也随交通的发展传入，推动了中原纺织业的发展。

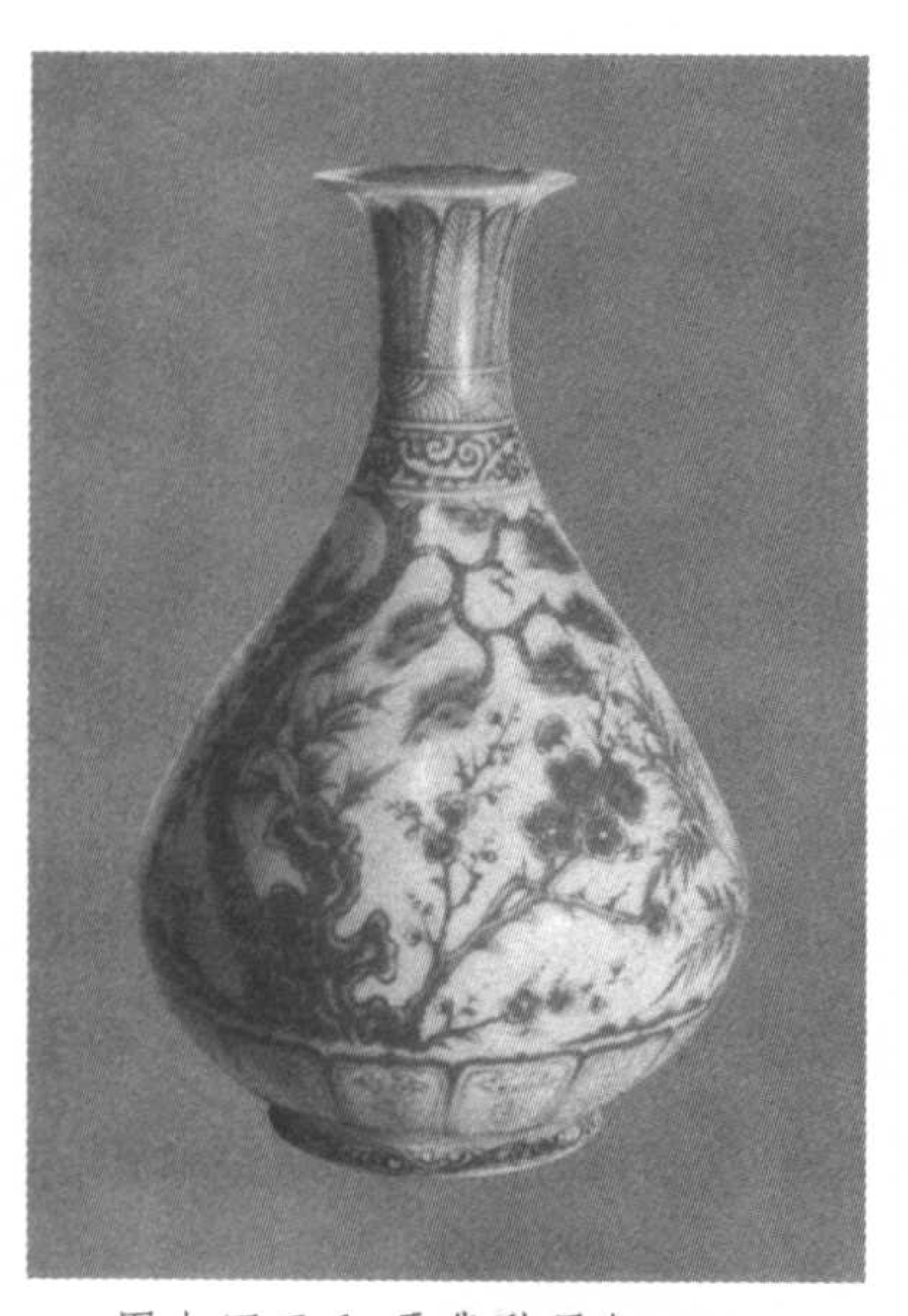
三、画瓷工艺的开创

如果说元以前，中国瓷器以一色纯净的青瓷为主，以刻花、剔花、印花、贴花为主要装饰，元代，书画从纸帛的平面移向立体的器皿，从此开创了画瓷的时代，青花、釉里红两大瓷器新品种，是元代瓷工的发明创造。

青花、釉里红都是釉下彩。所谓釉下彩，指在泥胎上绘饰纹样，罩以透明釉，高温一次烧成，纹饰埋在釉下，故称"釉下彩"。元代，景德镇真正成为全国瓷器制作中心，"浮梁瓷局"隶属于专为皇家制器的将作院，所烧瓷器上常有"枢府"字铭，景德镇官窑蜚声南北，所烧瓷器，被称为"枢府窑器"。

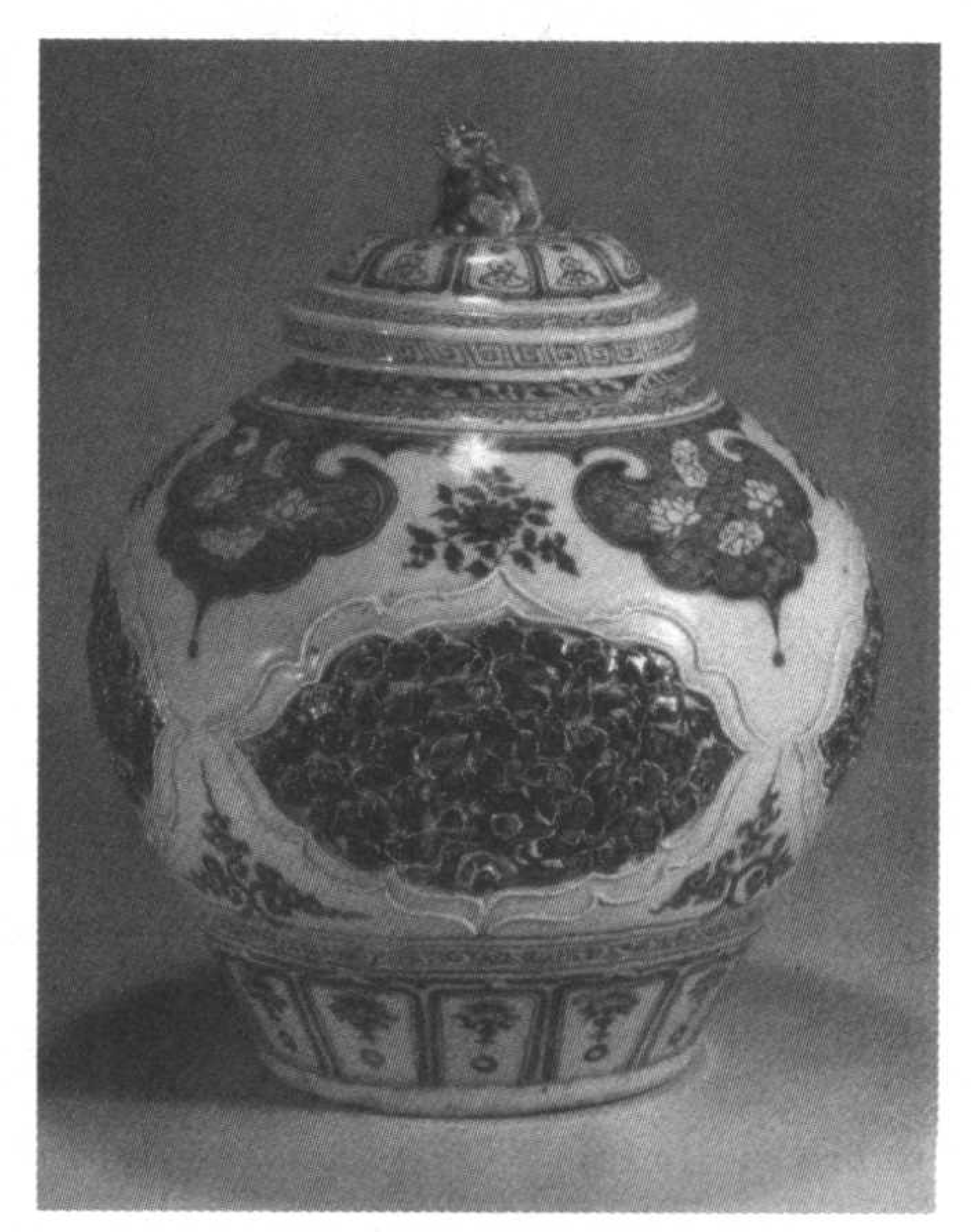
青花瓷器指在白色瓷胎上用青料绘饰纹样，挂透明釉以后，入窑，以还原焰一次烧成，成品白地蓝花，朴素大方而又深邃典雅，十分耐看。元代官窑青花瓷器如菱花式大盘、大罐等，器型大而胎体厚重，龙纹、凤纹、海兽纹等主纹，装饰在罐、瓶的腹部或盘心，以云水、卷草、回纹、蕉叶、缠枝花卉等地纹衬托，纹饰丰富，结构满、密，主次分明，搭配有序。受当时流行的道教影响，出现了八卦瓶、八卦盘，有的盘心饰以八卦纹样。另一类青花瓷器，造型秀丽，如"玉壶春瓶"(图七四三 1)，瓶颈纤瘦修长，其上饰以松竹梅图案，或饰以池塘小景"鸳鸯鸂鶒满池娇"①，隽雅清丽，见文人审美意趣。还有一类青花瓷器，瓷质

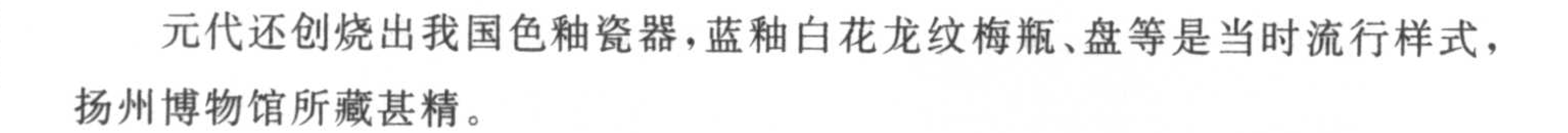
① 尚刚：《鸳鸯鸂鶒满池娇》，《装饰》1995 年第 2 期。


图七四三 1:元代釉里红松竹梅玉壶春瓶

粗糙,鱼纹等活泼遒劲,见粗犷刚健之美,可能是民窑所烧。青花瓷器滥觞于唐代而风行于元代,与元代宗教开放政策有关,伊斯兰文化随宗教涌入,伊斯兰教崇青尚白,影响了元人的审美;同时,伊斯兰国家和东南亚国家又是元代青花瓷器的主要销售渠道。这是元代流行青花瓷器的外部原因。

我国瓷器中,色釉烧成较晚。因为色釉的烧制,要有效排除胎土中其他金属元素,充分控制呈色的金属元素还原,难度很大。烧制红釉,用火稍有不当,釉中铜元素便氧化而不能还原为红色,瓷工俗语说“色飞了”。釉里红的烧制,可能受宋代钧窑瓷器于青釉上播撒铜粉成片状红晕的启发。元代釉里红是红釉烧成的前奏。它红中泛灰,红得不透,人工还没有能够完全控制显色,反而带来别样的古朴意趣。元代釉里红瓷器有两种。一种在青花瓷器花纹的缝隙间隐约出现灰红色花纹,一种纯为灰红色花纹。元人甚至在一件器皿上,既以贴花、雕刻工艺装饰,又绘上青花、釉里红纹饰,如河北保定出土的元代青花釉里红大盖罐(图七四三 2,藏河北省博物馆),造型雍容,罐腹以串珠纹堆起菱形开光,开光内饰釉里红花纹,罐盖荷叶边,盖顶饰狮钮,是融合多种审美和工艺的产物。


图七四三 2:元代青花釉里红大盖罐
河北保定出土



元代还创烧出我国色釉瓷器，蓝釉白花龙纹梅瓶、盘等是当时流行样式，扬州博物馆所藏甚精。

四、审美增值——特种工艺美术

如果说宋代漆器总体趣味淡雅，元代漆器则不厌雕、嵌，在实用领域彻底退却，成为仅供把玩的纯艺术品，雕漆、软螺钿、戗金等装饰漆器，取得了前所未有的成就。随文化中心的南移，元后期，全国漆器生产中心移到嘉兴、扬州一带。

浙江嘉兴西塘是元代漆器之乡，出现了张成、扬茂、彭君宝等名载史册的漆器名匠。张成、扬茂擅造剔红（雕红漆）漆器。张成《栀子花剔红圆盘》（图七四四1，藏故宫博物院），黄漆地上髹涂朱红漆约百余遍。盘中央雕盛开的大栀子花一朵，枝叶、花蕾穿插其间，构图简练，刀法圆活，藏锋不露，磨工精到，朱红鲜艳而润光内含，充分表现出天然漆质之美和工艺之美。张成《曳杖观瀑图剔红圆盒》（藏故宫博物院），盒面髹漆80道左右，按中国画布局，刻老者曳杖观瀑，身后童子随侍，再现了江南平和宁静的文士生活画卷。扬茂《剔红山水人物八方盘》（藏故宫博物院），亭、栏、树、石疏朗有致，入刀虽浅，层次分明，亦为一代名作。西塘扬汇髹工彭君宝（明人笔记又记作“彭均宝”、“老君宝”）“戗山水、人物、亭观、花木、鸟兽，种种臻妙”（[明]曹昭《格古要论》），其戗金戗银法见载于陶宗仪《辍耕录》。彭君宝又在霍州烧瓷，将戗金法用于瓷器，“名曰霍窑，又曰彭窑”（[明]高濂《燕闲清赏笺上·论定窑》）。


图七四四1：[元]张成造《栀子花剔红圆盘》

元代薄螺钿镶嵌漆器，不仅有了见于记载的名工，而且有了传世实物。元初诗人赞扬黄姓工匠所造薄螺钿漆器道，“黄金间毫发，文螺错斓斓”（[元]揭

傒斯《赠髹者黄生》)，堪称元代嵌软螺加嵌金片细致工艺的佐证。这样穷工极巧的漆器，元代富家不限年月地制造。元大都遗址出土软螺钿广寒宫残漆盘(藏中国国家博物馆)，黑漆地儿上，用细如毫发的软螺钿片嵌出重檐叠阁、紫霞缭绕、绿树扶疏，霞光熠熠，灿若虹霓。元代漆器对日本漆器产生了重要影响，日本专卖漆器的商店，甚至从元代漆器名工张成、扬茂名字中各取一字，名"堆朱扬成"。

元玉见出包容的特色。一类元玉风格粗犷古拙，如元代龙水纹大玉瓮(藏北京北海公园团城)，直径达4.5尺，器形庞大而雕刻简略，见元人刚劲雄浑的气质；另一类元玉叫"春水"、"秋山"。"春水"玉刻池塘荷叶，水草丛生，鹅在凫游，鹰在搏击，乌龟蛰伏于荷叶之上(图七四四2)；"秋山"玉刻秋林中猛虎逐鹿：都作层层镂雕。游猎为生的蒙古人民，在大自然中盘桓生息。他们将对大自然的切身感受表现于玉器，使"春水"、"秋山"各尽其态，洋溢着与大自然摩挲的野趣。


图七四四2：元代"春水"玉

如果说唐、宋金银器多为日用品，元代金银器则审美增值，出现了全无使用价值的纯艺术品。金银器的生产中心移到了江南。江南纯供摆设的金银器，延续了江南文化传统，表现出元朝士大夫雅逸的审美趣味。如嘉兴银匠朱碧山所作银槎(图七四四3，藏故宫博物院)，刻道人斜坐槎上，手执书卷，仙髯飘飘，神超心逸，是江南士大夫文化的产物，清人朱彝尊曾经写诗称赞①。


图七四四3：[元]朱碧山银槎

① 见[清]朱彝尊：《曝书亭集》卷七《朱碧山银槎歌》。



第五节　承前启后的艺术理论

元代戏曲理论立足于开创，然而，各家著作基本局限于音韵的探讨和史料的积累，还没有上升到对戏剧本体的研究，也就是说，还不能说有了严格意义的戏剧史论著作。元代书画理论，则远没有达到唐、宋书画理论的高度，所可贵者，出现了记录技法的专著，画家心得被点滴记录了下来，为明、清画家所重视。

一、开创性的戏曲著作

随元杂剧的兴盛，戏曲家对音韵的探讨和对史料的记载不再附属于杂记，独立的戏曲著作如燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、钟嗣成《录鬼簿》、夏庭芝《青楼集》等，应运而生。

燕南芝庵《唱论》是一部论述戏曲演唱的声乐著作，"燕南"是作者籍贯。书中除列举古代音乐家、歌唱家、作曲家外，主要论述戏曲演唱的咬字部位、口形、换气、唱腔分别、音色及其与演唱风格的关系。作者强调演唱的重要，提出"丝不如竹，竹不如肉"，"取来歌里唱，胜向笛中吹"，演员要会用"变声、敦声、杌声、困声"，要会"偷气，取气，换气，歇气，就气"，切忌"摇头、歪口、合眼……"等不美的台容。作者还从格调、节奏、声节、声韵四方面，对元杂剧使用的 17 种宫调予以审美的界定：

> 仙吕调唱，清新绵邈；南吕宫唱，感叹伤悲；中吕宫唱，高下闪赚；黄钟宫唱，富贵缠绵；正宫唱，惆怅雄壮；道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉；小石唱，旖旎妩媚；高平唱，条物滉漾；般涉唱，拾掇坑堑；歇指唱，急并虚歇；商角唱，悲伤宛转；双调唱，健捷激袅；商调唱，凄怆怨慕；角调唱，呜咽悠扬；宫调唱，典雅沉重；越调唱，陶写冷笑。

燕南芝庵六宫十一调的理论，为明人《曲律》、《元曲选》，清人《艺概》等著作引用。所不足者，《唱论》篇幅甚短，文字过于简约。[1]

① [元]燕南芝庵：《唱论》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(一)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

周德清字挺斋，"工乐府，善音律"(《中原音韵·虞集序》)，元中叶著《中原音韵》。书由《韵谱》和《正语作词起例》两部分组成，后附《作词十法》。作者按照元前期北方文化呈强势、北方语音影响扩大的实际状况，提倡以中州语系为标准，规范北曲写作。他搜集前人作品所用的韵脚，分为"中东、江阳"等十九韵，提出"平分二义(即阴阳)，入派三声，即上、去、入"(《中原音韵·琐非复初序》)，即每韵分阴、阳、上、去四声，给戏曲音韵带来创造性变革，不仅对北曲创作有规范作用，影响至于北方"官话"，对南曲创作也有很大影响。书中对北曲六宫十一调也有论述。所附《作词十法》，强调知韵、造语、用事、用字、入声作平声、阴阳、务头[①]、对偶、末句、定格等作词法则，从音韵学的角度总结了散曲兼及剧曲的音韵格律，见出他对戏曲形式的重视。琐非复初序言评价："德清之韵，不独中原，乃天下之正音也；德清之词，不惟江南，实当时之独步也。"《中原音韵》成为音韵学中划时代的著作，明代官修《洪武正韵》即以其为蓝本[②]。

钟嗣成(约 1279—1360)，字继先，所著《录鬼簿》为金元"门第卑微，职位不振"但"高才博识，俱有可录"的曲作家立传，"叙其姓名，述其所作"(《录鬼簿·序》)，共记前辈和同辈书会才人、名公士夫、戏曲作家、散曲作家 152 人的生平事迹和作品目录 400 余种。大都作家有：关汉卿、马致远、王实甫等 17 人，白朴等人虽非大都籍贯，却长期在大都生活和创作。《录鬼簿》忠实记录了元前期杂剧创作在大都兴盛的状况。元末明初出现的《录鬼簿续编》，一般认为系贾仲明所著[③]，记元明曲作家 71 人，剧目 78 种，上卷《凌波仙吊词》为世人所重。《录鬼簿》和《录鬼簿续编》共记录金元戏曲、散曲作家 223 人、剧目 526 种。两书都把元杂剧史作为"杂剧文学史"来记录，没有涉及表演艺术。[④]

元末夏庭芝(约 1361—?)，字伯和，他"追念旧游，恍然梦境……因集成

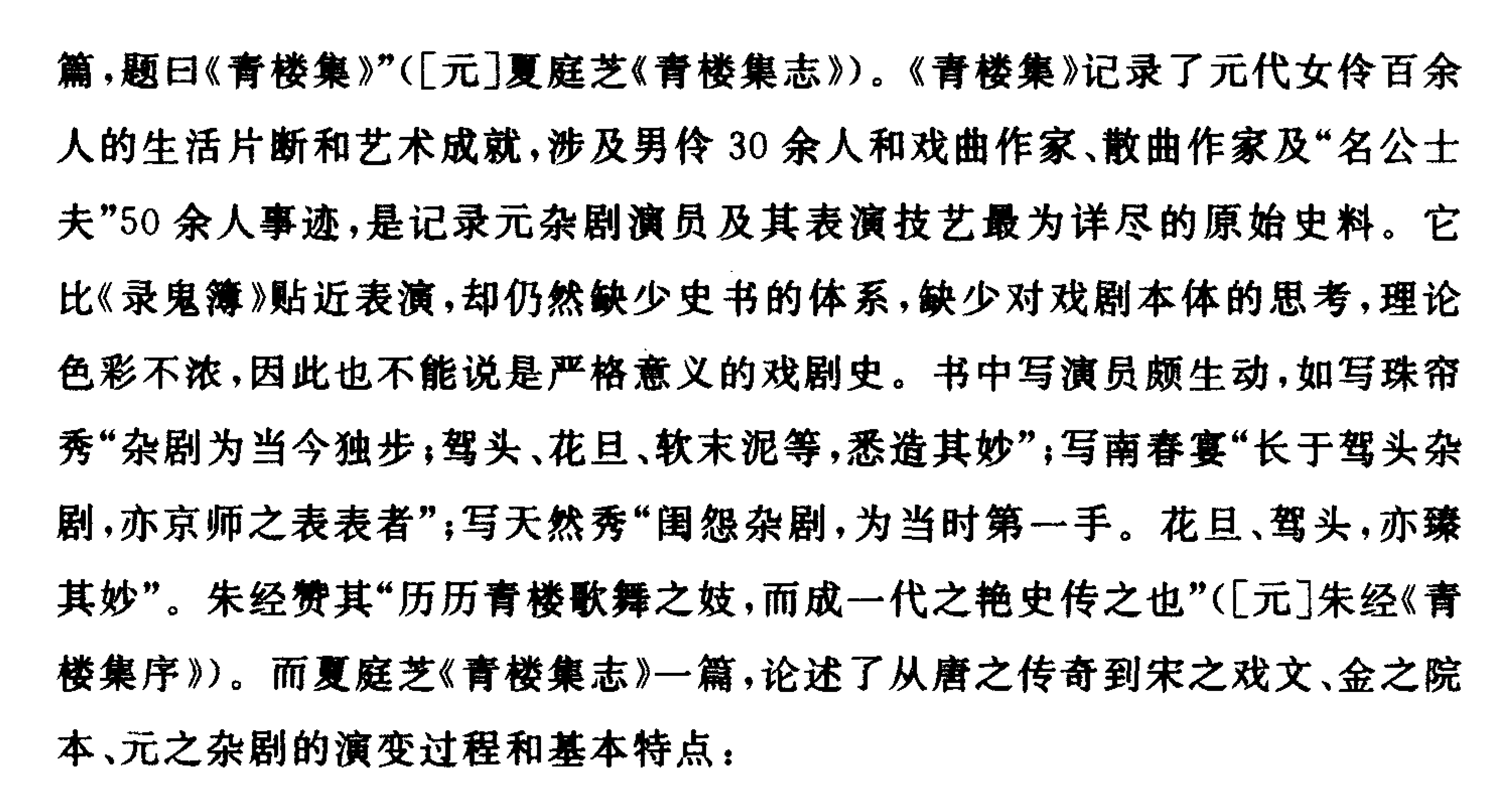
---

① [明]王骥德《曲律》称"务头系是调中最紧要句字，凡曲遇揭起其音而婉转其调，如俗之所谓做腔处，每调或一句，或二三句，每句或一字，或二三字，即是务头"。

② [元]周德清：《中原音韵》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(一)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

③ 关于《录鬼簿续编》作者的争议，详见徐子方：《明杂剧史》，北京：中华书局 2003 年版，第 57 页。

④ [元]钟嗣成：《录鬼簿》、[元末明初]贾仲明：《录鬼簿续编》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(二)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。



篇，题曰《青楼集》”（[元]夏庭芝《青楼集志》）。《青楼集》记录了元代女伶百余人的生活片断和艺术成就，涉及男伶30余人和戏曲作家、散曲作家及“名公士夫”50余人事迹，是记录元杂剧演员及其表演技艺最为详尽的原始史料。它比《录鬼簿》贴近表演，却仍然缺少史书的体系，缺少对戏剧本体的思考，理论色彩不浓，因此也不能说是严格意义的戏剧史。书中写演员颇生动，如写珠帘秀“杂剧为当今独步；驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙”；写南春宴“长于驾头杂剧，亦京师之表表者”；写天然秀“闺怨杂剧，为当时第一手。花旦、驾头，亦臻其妙”。朱经赞其“历历青楼歌舞之妓，而成一代之艳史传之也”（[元]朱经《青楼集序》）。而夏庭芝《青楼集志》一篇，论述了从唐之传奇到宋之戏文、金之院本、元之杂剧的演变过程和基本特点：

> 唐时有传奇，皆文人所编，犹野史也，但资谐笑耳。宋之戏文，乃有唱念，有诨。金则院本、杂剧合而为一。至我朝，乃分院本、杂剧而为二。院本始作，凡五人：一曰副净：古谓参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能击禽鸟也；一曰引戏，一曰末泥，一曰孤。又谓之“五花爨弄”。

言简意赅，脉络清晰①。如果说周德清《中原音韵》重视散曲兼及剧曲音韵的共性，钟嗣成《录鬼簿》从剧本文学的角度记剧作家兼及散曲家传记，基本未论及剧本和演艺，《青楼集》则不仅记述艺人，而且记其演艺，同情他们的悲惨遭遇，曲折表达了对青楼女子的同情和对传统社会观念的抗争。如果说《中原音韵》从音韵学的角度论元曲，《录鬼簿》从社会学的角度论戏剧家，《青楼集志》则对杂剧的起源及流变、成就等进行了概括全面的探讨，因其戏剧观念的系统性、鲜明性、成熟性，被批评家称为“中国戏曲史论文第一篇”②。

二、继承性的美术著作

元代书画史论著作不多，汤垕《画鉴》、夏文彦《图绘宝鉴》批评南宋画风，

---

① [元]夏庭芝：《青楼集》，明代无名氏“说集”本，有《青楼集》全文、朱经序、张择叙、夏庭芝志和朱武跋，编者认为是“现存来源最古的版本”，是“惟一重要的宝贵的古本”。见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（二），北京：中国戏剧出版社1959年版。

② 门岿：《元曲百家纵论》，北京：教育科学出版社1990年版，第176页。

为元人写意画、逸品画制造舆论，影响较大。画家深入探讨笔墨技法，出现了画竹、画梅、画肖像的专论或专著。画家又积极参与绘画批评，书画用笔同法说、写意说、逸气说、士气说等等，为文人画提供了坚实的理论基础。其中，黄公望《写山水诀》言简意赅，影响最大。元代还出现了我国历史上最早的篆刻理论专著。总体说来，元人美术著作对宋人理论进行了补充阐发，但是，缺少作为时代标杆的高水平专著。

（一）绘画史论著作

元文宗间，上层人士中盛行书画品评鉴藏之风。汤垕，字君载，号采真子，博闻强识，在大都与书画鉴藏家柯九思论画，写成史传、著录兼品评的著作《画鉴》一卷（又名《古今画鉴》）。书分上、下两编。上编为《画鉴》，以时代先后为序，列吴画、晋画、六朝画、唐画、五代画、宋画、金画、国朝画（附外国画），评述所见历代画家画法和历代绘画笔墨、气韵，兼及画家简历、师承、擅长，辨其真伪，不以考据见长，而以所记及所见取胜。下编为《画论》，又称《杂论》，凡 23 条，专论鉴赏方法与得失，批评时弊，对文人画的阐释、观画六法等等，见解精辟。

汤垕重视唐与北宋绘画，推崇王维、董源。郭若虚言“画山水为营丘李成、长安关仝、华原范宽”（[宋]郭若虚《图画见闻志・论三家山水》），汤垕汰去关仝，加上董源，“宋画家山水超绝唐世者，李成、董元（源）、范宽三人而已”，意味着元后期社会对南方艺术认可度的提升，南方文人的审美渐渐主导了元代画坛。汤垕又较早地总结了元画写意的特点，提出了写意的理论，“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰。何哉？盖花之至清，画者当以意写之，不在形似耳”。能否写意，关键在于画家修养，“士夫寓意笔墨者，犹书家之写颠草，要非胸中富万卷，笔下通八法，造其玄理也”，从理论上深化了写意的内涵。汤垕还对六法加以重新阐释，强调绘画主体的天真：

> 观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似，此六法也。若看山水、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等，游戏翰墨，高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之。先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得趣。



论画重平淡天真，寄兴写意，不求形似，成为一个时代的审美追求。《画鉴》与时代审美的变化同步，反映了元中期文人亦即画坛主流的艺术主张，为元季写意山水画成就的高峰鸣锣开道，因此成为元代最有价值的绘画史论著作。①

庄肃《画继补遗》两卷，成于大德二年(1298年)。书记绍兴元年(1131年)至南宋灭亡前画院内的书画家，记其籍里、字号、生平、师承、专擅、画风、存世作品、当时影响，并作简单评价。上卷所记为帝王、贵族、官宦、僧道、文人及平民画家，下卷所记主要为宫廷画家，共记画家90人、传记84篇。它超出了为《画继》补遗的范围，其实是《画继》的续篇，《画继》中语焉不详之处，《画继补遗》一一补充。如《画继》只记李唐20余字，《画继补遗》记载较为丰满。但是，《画继补遗》今本有阙文、篡文、错漏，如将马远伯父马公显误记为马远之孙，将马远之兄马逵误记为马远之弟；对马远、夏圭、李嵩、牧溪等画家，颇有讥贬，立论偏颇。所以，此书不为史家重视。但是，作为断代画史，它保留了南宋绘画的一些史料。②

至正间，吴兴夏文彦著《图绘宝鉴》五卷，续编一卷。它没有下接《画继补遗》写元人画史，而是另起炉灶，写上自轩辕下到元代的画家1500余人，是我国较早的绘画通史简编。夏文彦在自序中，直言资料来源"间以《宣和画谱》附之他书"。卷一为《叙论》，"六法三品"、"三病"、"制作楷模"、"古今优劣"出自《图画见闻志》，"六要"、"六长"出自《圣朝名画评》，"粉本"、"赏鉴"、"装褫书画定式"出自汤垕《画鉴》，"叙历代能画人名"只录自轩辕时至唐代画人凡195人之名；卷二为三国至五代画家小传，卷三为北宋画家小传，是历代画史资料的增删组合；卷四南宋、金代画家小传，卷五元代、外国画家小传，多记录夏文彦亲身见闻，所以，《图绘宝鉴》的价值在四、五两卷。夏文彦理论的时代特色，在于强调逸品"皆高人胜士寄兴寓意者，当求之笔墨之外，方为得法"(卷一《叙论》)。元代以前，"逸品"特指不拘常格的画法；元代，"逸品"成为高人胜士人格精神的折射。全书较少自己立言，但作为较系统的画史，收录有史以来至元代画家1500余人，列其姓氏、名号、籍贯，述其擅长与师承，并加评语，搜罗广

---

① [元]汤垕：《画鉴》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② [元]庄肃：《画继补遗》，见复旦大学古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。

博，被称为“画史之中最为详赡者”（[清]永瑢等《四库提要》），元代刊本已经传入日本，明清两代迭经翻刻，现存版本达十余种，是研究中国绘画历史的重要资料①。

（二）绘画技法著作

元代出现了竹石、人物、山水等分门别类的绘画技法专著，如李衎《竹谱》、王绎《写像秘诀》、饶自然《绘宗十二忌》等。

李衎（1245—1320），字仲宾，号息斋道人，所著《竹谱》，或作《息斋竹谱》。书凡十卷，分四门：一《画竹谱》，对画竹之位置、描墨、承染、设色、笼套等一一论及；二《墨竹谱》，对竹竿、竹节、竹枝、竹叶画法，各作具体而微的详尽描述；三《竹态谱》，对竹鞭、竹须、竹笋、竹苞、柱芽等一一描述；四《竹品谱》，分全德品、异形品、异色品、神异品等六种，多配以图。《竹谱》价值在前两门，三、四门文甚详尽，却与画法无涉。作者于“位置”一段，总结出画竹布局“冲天，撞地，偏重，偏轻，对节，排竿，鼓架，胜眼，前枝，后叶”十病，以为“断不可犯”，“余当各从己意”。李衎强调画竹必须从规矩入手，“苟能就规矩绳墨，则自无瑕颣，何患乎不至哉。纵失于拘，久之犹可达于规矩绳墨之外。若遽放逸，则恐不复可入于规矩绳墨，而无所成矣。故学者必自法度中来，始得之”。李衎对法度的强调，对元代文人一味重“逸”有纠偏意义。李衎亦深知画家襟抱之于画作的重要。他认为，文同画竹，“笔如神助，妙合天成。驰骋于法度之中，逍遥于尘垢之外。纵心所欲，不逾准绳。故一依其法，布列成图。庶后之学者不陷于俗恶，知所当务焉”。史家称其“言画竹之书莫备于是……于画法言之至为详尽……洵足为学写竹者之津梁”（余绍宋《书画书录解题》卷二《作法・图谱》）。②

王绎（1332—?），字思善，著《写像秘诀》一卷，其中200余言，为陶宗仪《辍耕录》收存，是我国现存最早的肖像技法论著。元代政教人物画衰落而肖像人物画勃兴，《写像秘诀》便是这一特殊历史阶段的产物。首段《肖像秘诀》，二段《彩绘法》，三段《写真古诀》，四段《收放用九宫格法》，详尽具体，极切实用。首

---

① [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书・子部・艺术类》；又〔日〕近藤秀实、何庆先编著：《〈图绘宝鉴〉校勘与研究》，南京：江苏古籍出版社1997年版。

② [元]李衎《竹谱》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书・子部・艺术类》。



段中，王绎发展了苏轼的传神理论，反对“必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写”的观察方法，提出“彼方叫啸谈话之间，本真性情发见。我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底”，概括了中国肖像画家不是对人写生、而是默记心追，不是照搬对象之形、而是捕捉对象之神的绘画方法。《彩绘法》中，他提出面相八格，“面扁方为‘田’，上削下方为‘由’，方者为‘国’，上方下大为‘用’，倒挂形长是‘目’，上方下削为‘甲’，腮阔为‘风’，上削下尖为‘申’”；人脸三停，“发际至印堂为上庭，印堂至鼻准为中庭，鼻准下一笔至地角为下庭”，即头顶至发际、发际至鼻尖、鼻尖至下颌各为头长的三分之一；五配，“山根约一眼之位，两鱼尾约两眼之位，共成五”，即人头宽为五眼。好懂，易记。《写像秘诀》见出中国人不用精确的数字尺寸、而以形归类、以形比较的思维方法。

（三）画家心得

元代画家多将自己的作画心得诉诸文字，元季四家更各自发表见解，为他们写意的画风确立理论依据，片章只句，却为明清文人画家不断引用并高度重视。晚明画家提出的南北宗论，正是元代画家思想的逻辑发展。赵孟頫画论，前已专门述及。其他各家重要的论点有：

钱选论“士气”。钱选注意到隶书用笔浑厚凝重、方圆兼备、有藏有露、蚕头雁尾的抽象美，强调引隶书入画：

> 赵文敏尝问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：隶体尔。画史能辨之，即可无翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。然又有关捩，要得无求于世，不以赞毁挠怀。（[明]董其昌《容台集》）

钱选认为，士气在于以书法运笔。能以书法运笔，画艺自然突飞猛进。运笔关捩要在主体心境淡泊，置毁誉于度外。“赵子昂问画钱舜举，如何是士夫画？舜举答曰：隶家画也”（[明]曹昭《格古要论》）。这里的“隶家”，即“利家”、“戾家”，又作“逸家”，即文人画家。“利家画”、“逸家画”是文人画，“行家画”、“作家画”是工匠画。钱选的“士气”说和对利家画的肯定，为文人画高峰的到来作了理论的铺垫。

黄公望论“去邪、甜、俗、赖”。黄公望《写山水诀》22 则，对山水树石的笔墨、设色、布局、结构、意境以及绢矾法等，作了精辟的论述，对明、清山水画创

作和理论影响甚大，历来受到人们重视。黄公望推崇董源，“作画必以董源为师，如吟诗之学杜也”；强调逸气，不刻意显露技法，“画一巢一石，当逸墨撇脱，有士人家风”：黄公望言论，成为明、清南宗画的理论基石，特别是“作画大要，去邪、甜、俗、赖四字”，为后世画家奉为金科玉律。王绂认为，邪指“笔端错杂，妄生枝节，不理阴阳，不辨清浊”；甜指“结构初安，生趣不足，功愈到而格愈卑”（[明]王绂《书画传习录》）；盛大世认为，俗指“丹华夸目”（[清]盛大世《溪山卧游录・引言》）；黄宾虹认为，“邪是用笔不正；甜是画无内在美；俗是意境平凡，格调不高；赖是泥古不化，专事摹仿”[①]。“去邪、甜、俗、赖”，被历代画家引为警策。

倪瓒论“逸笔”、“逸气”：

图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我所不能。若草草点染，遗其骊、黄、牝、牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳（[元]倪瓒《清秘阁全集》卷十《答张仲藻书》）。

余之竹聊写胸中逸气耳，岂复较其似与非、叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻、为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何！”（[元]倪瓒《清秘阁全集》卷九《题画竹》）。

倪瓒无意“状其妙趣”，意在自娱。“自娱”是文人作画的目的，“逸笔”是文人自娱的必然结果，“胸中逸气”即主体人格精神的折射。倪瓒从理论上确立了绘画的写意化、主体化。从黄休复的“逸格”到倪瓒的“逸气”，标志着作品向着创作主体精神境界的深入开掘，“逸气”成为元代水墨写意山水画的理论基石。作为六法之一的“气韵生动”，至此彻底与真工实能分离，成为特定题材（山水）、特定风格（萧散淡泊）和特定笔墨技法（水墨写意）的绘画品评标准。中国绘画批评的标准，从作品品评、以画品人转为作者品评、以人品画，元代又产生了新的批评标准——重笔墨趣味的标准。倪瓒手绘《画谱》10页（见存于[明]陶宗仪《辍耕录》），以文配图，解说画法画理，如“凡写石，不可用勾法”，“写竹，切不可求精”，“写松，最易工致，最难士气。必须率略

① 黄宾虹：《黄宾虹画语录》，引自周积寅主编：《中国画论辑要》，南京：江苏美术出版社1985年版，第83页。



而成，少为老、嫩、正、反。虽极省笔，而天真自得，逸趣自多”，以具体技法论证了“逸笔”、“逸气”。

王蒙论士气：“画家以冲淡胜者为至，若瘦硬严谨，则又涉作者气，知音士人所不贵也。务脱去铅华艳冶之习，而专为清雅圆融，向来画院一派，至是为之一洗矣。”（[清]厉鹗《南宋院画录补遗》）王蒙认为，瘦硬严谨、铅华艳冶是作者气，清雅圆融、冲淡如洗才是士气。

（四）书画著录著作

元初周密著《云烟过眼录》四卷、续录一卷，以藏家为纲，记书画收藏者 35 人姓氏、历代名画 549 幅、法书碑帖 276 幅，略品甲乙，不加考证，并记题款、收藏者题记、钤印形式及装潢式样，所记多为人元以后私藏，是研究元初书画流传的宝贵资料。① 周密还著《思陵书画记》，详细记载宋高宗时书画装潢格式、材料等。元代书画著录书还有：汤允谟《云烟过眼录续集》、王恽《书画目录》等。

（五）书法篆刻著作

元人郑杓把书法与“道”联系了起来，著书名为《衍极》，表明他想推出一整套书法极则的意图。书凡五卷。卷一《至朴篇》论述书法的产生和杰出书家，卷二《书要篇》论书体变异和书法体现的“道”，卷三《造书篇》论书法之理和历代碑帖、书论得失，卷四《学古篇》以书家为例论书法之“法”，卷五《天五篇》论书法怎样臻于极境。全篇行文艰深晦涩，若非同代人刘有定作注，颇难卒读。

如果说《衍极》意在议论书法的“理”，陈绎曾著《翰林要诀》一卷，则意在议论书法的“法”。书分《执笔法》、《血法》、《骨法》、《筋法》、《肉法》、《平法》、《直法》、《圆法》、《方法》、《分布法》、《变法》、《法书》12 章。如执笔法有指法、腕法之分，腕法又有枕腕、提腕、悬腕之别，骨法中有提、纵之分，肉法中有捺满、提飞之分，本于前人又有独创。其中最有价值的是第 11 章《变法》，从情、气、形、势四个方面，论述了法与变的关系，强调法中求变，变中有法。②

---

① [元]周密：《云烟过眼录》，收入[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书・子部・杂家类》。

② [元]陈绎曾：《翰林要诀》，见卢辅圣主编：《中国书画全书》(二)，上海：书画出版社 1993 年版。

龟兹人盛熙明著《法书考》，杂采诸家之说，成《书谱》、《字源》、《笔法》、《图诀》、《形势》、《风神》、《功用》、《附录》等八卷，内容芜杂。卷一《书谱》中《辨古》一篇，对古书、古碑一一辨正，评其真伪优劣，有自身识见；卷二《字源》论华文与梵音的区别，第一次从比较文字学的角度研究中国书法特点，是此书较有价值的篇章①。

诗、书、画、印联手，导致印章盛行，元代出现了大量印谱。为了给任意损增的印谱正本清源，吾丘衍著我国历史上最早的篆刻理论专著《学古篇》一卷，附一卷。前卷中，《三十五举》叙述书体演变和篆刻方法，提出篆刻者应以汉印为准则，以《说文》为本，精通文字之学。后人因此篇的理论价值，直以篇名代替书名，呼其书为《三十五举》。此后，《续三十五举》不断，历来评价最高。《合用文集品目》八目，对小篆、钟鼎、古文、碑刻、隶书等分类阐述，考其真伪。附录含《取字法》、《洗印法》、《油印法》、《世存古今印谱式》，价值不大。明、清诸派篆刻，莫不以汉印为本，吾丘衍理论被印家奉为典则。②

（六）考工等著作

古代雕塑附属于建筑，因此，专门论述雕塑的著作绝无仅有，元代《画塑记》（佚名）就自显其价值。原书载于元代政书《经世大典·工典》，今人从《永乐大典》中辑佚而出。书分《御容》、《儒道像》、《佛像》、《杂器用》四部分，《佛像》占全书大半。它虽然是宫廷记录工料的流水账，却记载了元代盛期如“将作院”、“诸色人匠总管府”、“祗应司”、“诸路金玉人匠总管府”等皇家管理绘、塑活动的机构，可见元代手工管理机构之庞大复杂。书中记载了元代雕塑家阿尼哥、刘元等人的艺术活动以及其弟子阿僧哥、张提举、尚提举、吴同俭、禀搠思奇、斡节儿八哈失等人的作品。其中所开工料，与清代《匠作则例·佛作》所开工料极为相近。因此，此书不仅是研究元代绘塑的重要资料，对研究历代绘塑也有参考价值。③ 此外，元代陆友撰写了我国历史上第一部《墨史》，虞集《刘正奉塑记》记载了元代建筑活动和雕塑家刘元的艺术活动，费著撰《蜀锦谱》，朱德润撰《古玉图》等。

① ［元］盛熙明：《法书考》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② ［元］吾丘衍：《学古篇》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

③ ［元］佚名：《画塑记》，见《中国美术论著丛刊》，北京：人民美术出版社 1964 年版。



第八章　因袭、突破、超越
——明代艺术和艺术理论

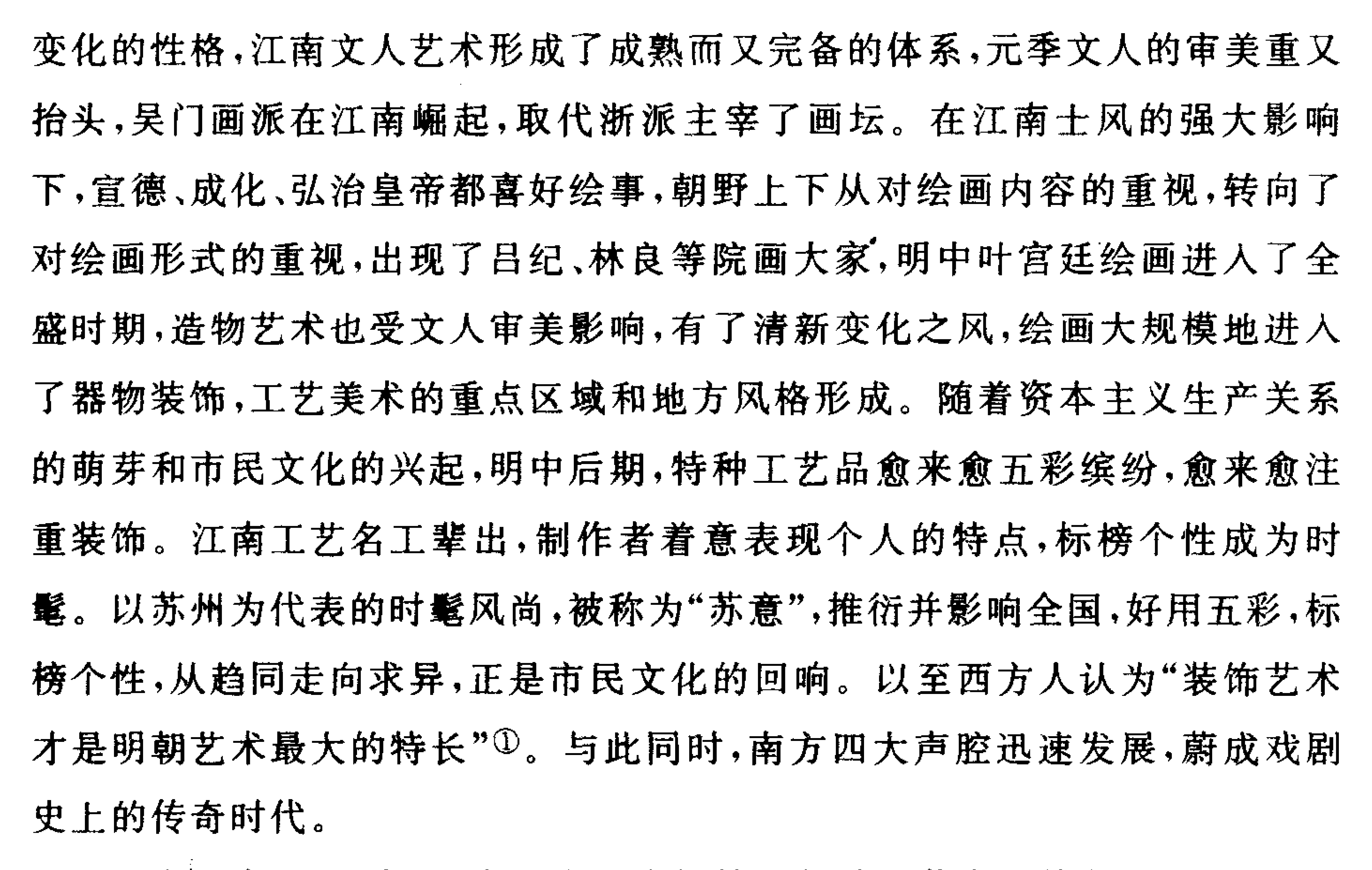
明初，朱元璋为巩固政权，加强专制，奉程朱理学为官学，以致"《五经》、《四书》，布帛菽粟也，家家皆有"①。理学的忠孝节义观和"存天理，灭人欲"的禁欲主义，窒息了人的创造精神。加之朱元璋大肆杀戮功臣，画家也遭坐法甚至弃世，使明初政治空气异常压抑。官方审美趣味主导了明初艺术的审美：画院画家战战兢兢，专摹古人，远离现实，宫廷绘画刻板而拘谨；台阁体书法盛行；宫廷乐舞歌颂皇帝文德武功，歌唱盛世太平；宫廷造物气度端庄，纹饰繁缛，趋于程式。总之，明初艺术以宣扬封建礼教为主旋律，讲究气势，注重严谨、规范和整饬，形式趋同而缺乏生气。

燕王朱棣推翻建文帝夺得皇权，将首都迁到他的势力范围北京，设东、西厂拘捕异己，使永乐间政治空气仍然十分压抑。永乐中，郑和率领船队七下"西洋"，历经三朝、29 年，行踪及于 30 多个国家和地区，谱写出中外文化交流史上的宏伟篇章。从此，大量中国艺术品如瓷器、丝绸、家具、漆器、绘画、雕塑等，通过商船流向欧洲。可以说，从汉唐直到明前期，中国文化都居于世界强势。随着经济积累的逐渐丰厚，以华为美的风尚上升为社会主导性的审美观，永、宣两朝艺术，便是明前期艺术精致化、绚美化的典型，各种艺术形式都在这一时期趋于成熟和完备。此时，官方力倡南宋艺术风格，张扬健拔强劲的时代精神，于是浙派绘画应运而生。

明中叶，长江下游出现了一系列工商业城镇，具备了资本主义萌芽的基本特征。江南经济的极度繁荣、江南人的富有和聪慧，使江南文化表现出开放、

---

① ［明］徐渭：《南词叙录》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(三)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版，第 240 页。

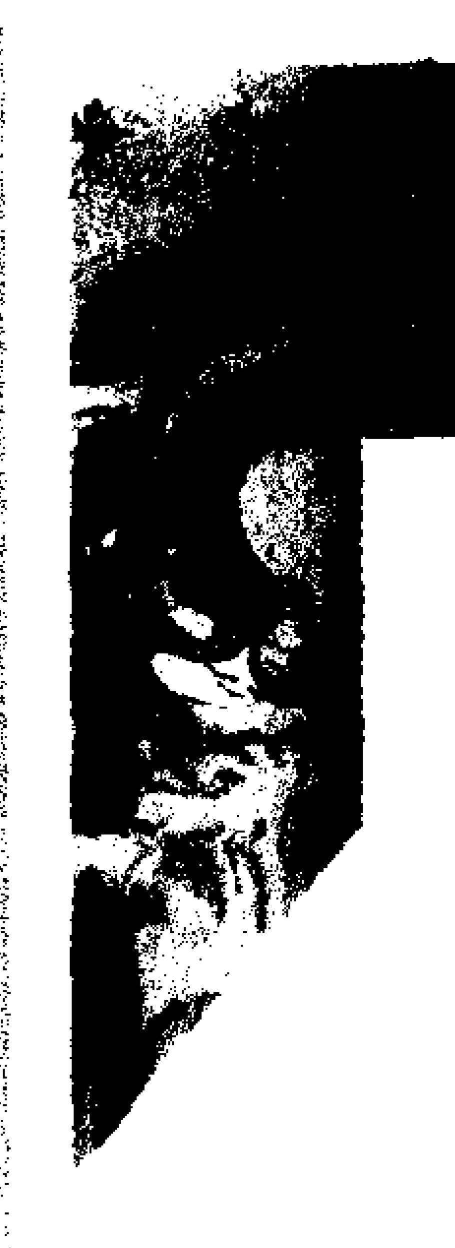


变化的性格，江南文人艺术形成了成熟而又完备的体系，元季文人的审美重又抬头，吴门画派在江南崛起，取代浙派主宰了画坛。在江南士风的强大影响下，宣德、成化、弘治皇帝都喜好绘事，朝野上下从对绘画内容的重视，转向了对绘画形式的重视，出现了吕纪、林良等院画大家，明中叶宫廷绘画进入了全盛时期，造物艺术也受文人审美影响，有了清新变化之风，绘画大规模地进入了器物装饰，工艺美术的重点区域和地方风格形成。随着资本主义生产关系的萌芽和市民文化的兴起，明中后期，特种工艺品愈来愈五彩缤纷，愈来愈注重装饰。江南工艺名工辈出，制作者着意表现个人的特点，标榜个性成为时髦。以苏州为代表的时髦风尚，被称为“苏意”，推衍并影响全国，好用五彩，标榜个性，从趋同走向求异，正是市民文化的回响。以至西方人认为“装饰艺术才是明朝艺术最大的特长”①。与此同时，南方四大声腔迅速发展，蔚成戏剧史上的传奇时代。

也在明中叶，宦官、阉党一步一步把持了朝政。英宗正统年间，太监王振擅权；宪宗成化时，百姓“只知有汪（直）太监，不知有天子”；武宗正德皇帝荒淫糜烂，重用宦官刘瑾等“八虎”，导致藩王叛乱，传统伦理道德被践踏殆尽。如果说弘治时，大明犹有盛世景象；正德开始，大明便逐渐透出衰败的迹象来。世宗嘉靖皇帝昏聩糜烂，较正德皇帝更有过之，严嵩父子窃取权柄，祸国殃民。上行下效，社会风气“糜然向奢，以俭为鄙”（[清]顾炎武《肇城志》），宫廷、民间审美都转向了感官刺激。

与艺术领域追新逐异成风同时，文学领域的前后“七子”发起了声势浩大的复古运动。嘉靖初，是“前七子”复古运动的盛期；嘉靖中后期，以李攀龙、王世贞为首的“后七子”把复古运动推向了高潮。复古运动以“台阁体”文章为主要冲击对象，波及艺术和艺术理论领域。一批有民主意识的知识分子，以“阳明心学”重本心、重个性的理论为武器，向儒家温柔敦厚的伦理美学发起了攻击，掀起了一场情感美学思潮，或称“浪漫主义思潮”。他们的言论，被视为离经叛道、异端邪说。但是，正是他们，抑制了甚嚣尘上的复古思潮，给晚明艺术开辟出一片新天地。因此，明中后期，又是大一统思想被破坏、文化思想新旧

① 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局1985年版，第246页。



杂糅、互相激荡的转型时期。

穆宗隆庆后期至神宗万历初期，张居正推行改革，社会经济又向前发展，市民阶层日渐强大。虽然中国社会的资本主义萌芽不比欧洲晚，却难以摆脱封建政权的控制，地主阶级的土地兼并比手工业、商业的发展更为迅猛和集中，张居正改革终告失败，明王朝从此一蹶不振，士大夫看透世事，意在归隐。晚明，以董其昌为首的文人，高扬元人不食人间烟火的画风，力贬刚猛外露的明初浙派，于是为时代接受。此时，浪漫主义思潮风起云涌。在浪漫主义思潮影响下，晚明社会审美转为重情感，重个性，重自由，重独创，艺术关注市民生活，传奇、小说、版画等市民文艺，形成了势不可挡的强大洪流，反映了市民阶层千姿百态的生活，传达了他们个性解放的呼声。士大夫参与小说、戏剧、园林等艺术的创作，小说理论、戏剧理论、造物理论研究繁荣兴盛，其成就远远压倒了书画理论。万历后期，顾宪成、高攀龙等在无锡东林书院讲学，讽议朝政，人称东林党。如果说东林党的影响仅限于政治思想领域，明末"复社"的影响，则延伸到艺术领域。所以，尽管晚明是一个糜烂了的时代，却又是一个学说蜂起、思想活跃的时代，明代最富于创造精神的艺术和最富于创造精神的艺术理论，都集中于晚明。如果说商周艺术尊神重鬼，汉唐艺术神人并重，晚明至清，中国艺术丢弃了中国古典艺术的崇高，真正重视世俗社会的芸芸众生，重视他们的审美趣味和喜怒哀乐。如果说六朝开创了中国艺术理论的形而上性格，晚明至清，中国艺术理论从形而上走向了形而下，落实到对具体问题的过细研究；如果说六朝艺术理论是中国艺术理论兀然耸立的第一座奇峰，那么，中国艺术理论的第二座奇峰，在晚明拔地而起。

以上可见，明代艺术经历了初期因袭、中期突破、晚期超越三个历史阶段。各种艺术思潮波澜迭起，宫廷的、文人的、市民的、宗教的艺术，一波一波交替前进，互相影响，互相渗透，晚明蔚成大观。青年学者杭间将明代初、中、晚期造物的审美趣味，各以"厚、清、真"三字概括①，庶几乎触摸到了明代艺术审美的演变脉络。

天启、崇祯间，魏阉篡政，党争不息，朝政日非，终于爆发了李自成领导的

① 杭间：《中国工艺美学史》，太原：北岳文艺出版社 1994 年版，第 150 页。

农民起义，崇祯皇帝在煤山自尽，福王朱由崧即位，改号弘光，史称“南明”。清兵入关以后，弘光帝偏安江南，马士英、阮大铖等魏阉余孽不顾国家危难，结党营私，争哄不息，清兵南下，南明旋即覆亡。民族危难中，诞生了饱蘸血泪、备尝辛酸的遗民艺术，那已经是清初的后话了。

第一节　规范后世的宫廷造物艺术

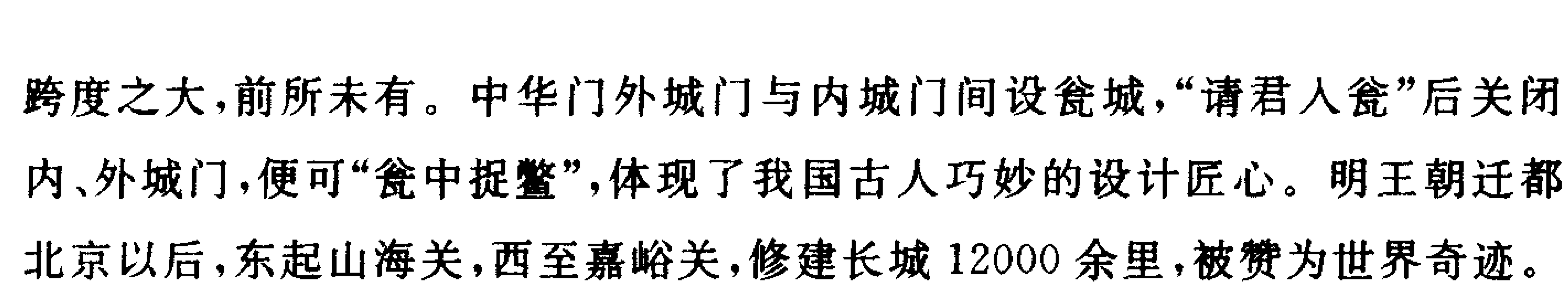
孔子说：“居处恭”（《论语·子路》），强调正统居处使人处于恭敬知礼的情感状态。在儒家思想为主导的中国封建社会，统治者始终视居处环境为礼之具、道之器，借建筑昭示使用者的等级，使人在正统居处之中，处于“克己复礼”的精神状态。所以，我国传统宫殿等大式建筑，严格定位定向，追求庞大的体量、方正的格局，主次分明，秩序严谨，以象征统治者的威严。故宫、天坛、帝陵等的建造，体现着传统的礼仪观和天人合一哲学观，意味着草率的元制以后，唐、宋建筑传统的重又复兴。

如果说宋代瓷器有“初发芙蓉”般的美，明代宫廷瓷器则有“错彩镂金”般的美；如果说作为纯艺术品的瓷器在清代增多，明代瓷器则继宋瓷已发其端。宣德炉和景泰蓝是宫廷化、贵族化了的金属工艺，它于明代诞生并且成为代表有明一代时代特征的特种工艺，映证了以华为美的审美倾向。明代出现了我国漆器制造的第二次高峰——装饰漆器的高峰，漆器从以往重形、色转为重雕、嵌，装饰千文万华，艺术格调则逐步下滑。云锦“挑花结本”工艺是明代织造最为杰出的创造，妆花“织成”代表了我国织锦工艺的最高成就。

一、都城建设与皇家建筑

中国古代城市多高筑城墙，除了防卫和自守的需要以外，城墙是城市的仪表，代表着城市乃至国家的威严。有无城墙，成为自守型中国文化与开放型西方文化的重要区别。

目前屹立于中国大地的城墙，主要为明代所造。明初期建都南京，城墙长33676公里，高14—21米，城基宽14米，顶宽7米左右。城门气度恢弘，砖券



跨度之大，前所未有。中华门外城门与内城门间设瓮城，“请君入瓮”后关闭内、外城门，便可“瓮中捉鳖”，体现了我国古人巧妙的设计匠心。明王朝迁都北京以后，东起山海关，西至嘉峪关，修建长城 12000 余里，被赞为世界奇迹。

我国城市和西方城市有着不同的发展模式：西方人所说的城市，首先是“市”，由“集市”向外扩展，是商业、手工业发达的产物；中国人所说的城市，首先是“城”，“筑城以卫君，造廓以守居”（《管子》），先用城墙围起地界，然后进行内部规划，人为的主观设计多于自发的、自然的形成。李约瑟这样分析：

> 欧洲的城市是从内部发展起来的，中心在于它的广场、市场、教堂、街市、市政厅和基尔特，外部的城堡才有中国城市的意义。中国的“城”字就是城墙的意思，它们的中心点却是鼓楼、衙门——军政的办公处。①

西方城市以广场——集市聚集地为中心，辐射形道路由此产生；中国古代城市以皇宫或府衙为中心，道路没有必要向政务中心聚合，所以，经纬交错的棋盘形道路决定了中国城市的基本布局。

明代迁都北京以后，由建筑师阮安负责，在金中都和元大都基础上扩建都城，将城市中轴东移，使元大都中轴落西，处于风水说上的白虎凶位，又在元代宫殿的位置上建景山，以“镇”住元代王气。内城筑成于 1421 年，墙高 12 米，九门上设城楼和箭楼，四角设角楼；外城增筑于 1553 年。在元代棋盘形道路的基础上，采用魏晋洛阳、唐代长安的脊椎式城市布局，设计出从永定门至正阳门（前门），穿越紫禁城、景山，直到鼓楼、钟楼，长 15 里的城市中轴线，使整个城市犹如有开端、发展、高潮、尾声的大型乐章，“脊椎式”为清代北京城市布局所沿用。琉璃的普及，使皇家建筑辉煌典丽的色彩基调成为可能。故宫建成以后，辉煌的宫殿为低矮的、灰色的民居四合院衬托，环以厚实的城墙和巍峨的城门，主次分明，结构完整，剪影极具雕塑感。北京老城被梁思成誉为“世界都市规划的无比杰作”，“它的朴实雄厚的壁垒、宏丽嶙峋的城门楼、箭楼、角楼，也正是北京体形环境中不可分离的艺术构成部分”，“那宏伟而壮丽的布局，在处理空间和分配重点上创造出卓越的风格，同时也安排了合理而有秩序

---

① Joseph Needham, *Science & Civilisation in China*, Cambridge University Press Vol. IV: 3, p. 71. 转引自李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社 1982 年版，第 378 页。

的街道系统，而不仅在它内部许多个别建筑物的丰富的历史意义与艺术的表现”①。可惜，北京城墙已于半个世纪前从地面消失。

明初对大式建筑重新加以规范。南京明故宫为朱元璋集几十万民工筑成，1645 年毁于战火，太平军战事更使它几成废墟，今存西华门、午门等城门及内外五龙桥、照壁和大量柱础，石刻工为陆翔、陆贤等人。永乐四年(1406 年)开始，在北京营造故宫，总占地 72 万余平方米，历时 14 年余，其建筑“悉遵洪武旧制，而弘敞过之”②。建筑设计师是工部侍郎吴中以及蒯祥、杨青、蔡信等。蒯祥是苏州人，“凡殿阁楼榭，以至回廊曲宇，随手图之无不中上意者。每修缮，持尺准度，若不经意。既成，不失毫厘。有蒯鲁班之称”(《吴县志》)，明十三陵中的长、献、景、裕四陵也是他设计的，石象生则为南京陆翔、陆贤所刻。

北京故宫是我国古代皇家居处建筑最为辉煌的绝笔(图八一一)。紫禁城三重城墙，层层围合，符合“筑城以卫君”的传统礼制。从正阳门、大明门③到



图八一一：北京故宫全景

① 梁思成:《北京——都市计划的无比杰作》,《新观察》1951 年第 7 期。

② 朱光亚:《南京建筑文化析》,见《南京文物精华·建筑篇》,上海:上海人民美术出版社 2000 年版。

③ 清代改称“大清门”,1954 年扩建天安门广场时被拆除。



千步廊、天安门、端门再到午门，故宫的前导序列长达1300米。故宫四面开门，四角各建角楼，三朝五门和后三宫沿中轴线对称展开，与城市中轴线叠合，传达了“择国之中而立宫”的礼制思想。天安门前，以华表和石狮为前导。天安门最初叫“承天门”，寓意“奉天承运”，清顺治间更名为“天安门”。深邃的券门后面，原来有仿宋、元旧制的竖方形围合空间——千步廊，空间急剧收缩，使步入其中的人情感也随之端严谨慎。出千步廊，空间骤然开阔，使朝觐的臣民顿生皇恩浩荡之感。① 端门后的午门是紫禁城正门，1647年重建，正楼与两侧钟鼓楼、两翼雁翅楼呈凹字形，造就了三面环抱的威严格局。午门与太和门之间，金水河蜿蜒而去，五座金水桥横跨河上，中间金水桥是皇帝御路。白石台基上的太和门，宽九间，深四间，门两侧各有一个五开间的殿式门，与太和门以廊庑相连，看去像一排宫殿。太和门的特殊形制，使它具备了古代明堂处理政务、宣读政令的功能，明清两代有在太和门“御门听政”的惯例。穿越太和门，终于出现了故宫建筑群的高潮——高耸于白石台基上的三大殿。从午门到太和门，三大殿的前导序列占故宫总长度大半，太和殿前广场是故宫最大的广场，面积达2.5公顷。种种前导和铺垫，都是为了突出太和殿即“金銮殿”——庑殿顶十一开间的主体建筑。太和殿处于故宫中央偏后的黄金位置，其势如众星拱月，使晋谒的臣民处于恭谨、严肃、敬仰的情感状态。太和殿后，依次是四角攒尖顶的中和殿、歇山顶的保和殿。过保和殿后乾清门，进入故宫后寝，建筑空间骤然密集，中央有乾清宫、交泰殿、坤宁宫，东西各六宫，计十五宫。黄瓦、红墙、碧绘、白色台基和阶、陛，规范而统一的建筑色彩象征着政治的大一统，帝王恩威和礼乐制度都体现于故宫整体的设计里。御花园是故宫尾声。故宫像一组平面延展的大型乐章，中轴线上的主旋律有引子，有开端，有发展，有高潮，有尾声，两侧的陪衬建筑犹如伴奏，后三宫的重复铺排，则好比变奏了。或开阔、或收敛、或森严、或祥和的空间关系，是为“礼”的主题服务的，“礼”使设计者对建筑精神气度的营造匠心，远远超出了对人居舒适与否的考虑，“非壮丽无以重威”，当年萧何劝刘邦的话，在故宫建筑群中得到充分印证。

除突出“礼”的主题外，明代都城与皇宫均由相师按风水说设计，天人合一

① 20世纪中叶，天安门前千步廊被拆除。

的哲学观和祥瑞意识渗透于设计匠心之中。春生，夏长，秋收，冬藏，所以，北京城西门名阜成（指秋收）；天为阳，南方为阳，所以，天坛在城南，故宫南有天安门、正阳门；地为阴，北方为阴，所以，地坛在城北，故宫北有地安门；木居东方而主春气，火居南方而主夏气，金居西方而主秋气，水居北方而主冬气，土则居中，所以，太庙和社稷坛在城中，按五行方位排列五色土，四面围墙的颜色与四方颜色对应；天、地、日、月四坛和社稷坛赋予北京城以神秘感和哲学意味。东方青龙，西方白虎，南方朱雀，北方玄武，所以，故宫北门名玄武门①；地支中，子在北，午在南，所以，故宫南门叫午门。对应太微、紫微、天帝三垣，故宫前朝设三大殿；对应紫微垣十五星，故宫后寝设十五宫。《易·泰卦·象》，“天地交，泰，后以财成天地之道，辅相天地之宜，以左右民”，所以，后三宫名“乾清”、“交泰”、“坤宁”：乾清，指朗朗青天，政治清明；坤宁，指浩浩大地，国泰民安；交泰，指天地、阴阳交合，大道也。一、三、五、七、九是阳数，又称“天数”；二、四、六、八、十是阴数，又称“地数”。故宫阳区三大殿、三朝五门之制，取天数；阴区六宫六寝之制，取地数。《周易·贲卦》，“五，天位”，五居天数之中，五行中为土，“九”居天数之极，太和殿庑殿顶五条脊，脊上饰角兽九个，故宫房屋9999.5间，都暗含九五之数。宫殿门口的龟、鹤、象、麒麟、獬豸、狮子等等，莫不寓意吉祥。天安门至端门不栽树，因为南方属火，不宜加木，免生火灾。李约瑟在考察我国建筑后发现：

> 再没有其他地方表现得像中国人那样热心于体现他们伟大的设想——“人不能离开自然”的原则，这个“人”并不是社会上的可以分割出来的人。皇宫、庙宇等重大建筑物自然不在话下，城乡中不论集中的或者散布于田庄中的住宅也都经常地出现一种“宇宙的图案”的感觉，以及作为方向、节令、风向和星宿的象征主义。②

天坛是代表中国天人合一宇宙观最伟大的建筑。它在明朝建成时，是作为天地坛并设的，现存天坛地基平面上圆下方——象征天圆地方，就形成于明朝初年。其占地4000亩，东西长约1700米，南北长约1600米，总面积相当于紫禁城三倍以上。两重低矮的围墙使空间与凡界隔断而与天地相连，造就了

① 清代避康熙皇帝玄烨讳，改称“神武门”。

② Joseph Needham, *Science & Civilisation in China*, Cambridge University Press Vol. IV:3, p.65. 转引自李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社1982年版，第43页。





天地肃穆的氛围。西门正对北京城中轴线，内墙不在外墙所围面积的正中，而是向东偏移；寰丘和祈年殿等建筑中轴线也不在内墙所围面积的正中，也向东偏移。轴线的偏移有悖择中的传统法则，却延长了从天坛西门到主建筑的道路，延长了人们步行的时间，强化了人们从建筑环境中获得的祭天感受。祈年殿前的狭长庭院，与祈年殿所在的广袤空间形成对比。祈年殿初名“大享殿”，三重顶铺设青、黄、绿三重琉璃瓦，分别象征天、地、庶民。嘉靖年间分祭天地，改天地坛为天坛，改山川坛为先农坛，又在城北偏东建地坛，与天坛南北对应。古人认为“天圆地方”，所以，天坛是圆形建筑，地坛是方形建筑。清乾隆十七年（1752 年），将大享殿三重檐换上蓝瓦，改名“祈年殿”。12 根檐柱代表 12 个时辰，12 根金柱代表 12 个月，24 柱代表二十四节气，4 根龙井柱代表四季、四方，28 柱代表二十八宿，藻井周围 8 根短柱代表八卦与八方。圜丘上下三层，每层四面有九级台阶，上层中心一块圆石象征太极，圆石外铺九环白石，每环石块都是九的倍数，台阶、栏杆构件也取九的倍数。祈年殿蓝瓦攒尖，寰丘晶莹洁白。蓝天白云、苍松翠柏，造就了清冷肃穆的色彩基调。天坛全部的建筑语汇，都在突出天的浩瀚、庄严、肃穆，给人以远人近天的心理感受。

明清帝陵是中国古代建筑师的杰出创造，已经被批准为世界文化遗产。现存明皇陵在江苏盱眙、南京和北京等地。

盱眙明祖陵为朱元璋祖父、曾祖、高祖陵寝，原有罗城、砖城、皇城三道，金水桥三座，房、宫、宅千间，20 世纪 50 年代遭到毁灭性破坏，60 年代幸遇大水，淹入湖底，躲过十年的浩劫。1973 年水退后，地宫和石兽露出地面。

明太祖孝陵在南京，用 16 年时间建成。从四方城神功圣德碑到神道、大金门、文武方门、碑殿、享殿到内红门、方城明楼、宝顶，建筑群按北斗七星布置。神道长 1800 米，两旁矗立着石望柱 1 对、石象生 12 对。它改前朝覆斗形“方上”为圆丘形宝顶，开创了与朱标东陵共用神道、神道折向、建筑群前方后圆和建明楼的先例，其与自然和谐的风水环境、宏大而有序的建筑布局和建筑形制，有开创明清皇陵形制的典范意义。永乐皇帝为造明孝陵，下令将一座阳山开凿为碑材，因为体积太大，无法搬运，碑材长眠于南京东北郊。碑额、碑身、碑座“穹然城立”，竖起共约 73 米，相当于 24 层楼高，可谓末世强音。

从永乐至崇祯，除景泰帝因谋反被葬于北京西郊金山外，13 个明代皇帝埋葬

于北郊昌平。十三陵以长陵为中心，共用一条7000米长的神道，琉璃牌坊、大红门、华表、碑亭、石象生、龙凤门、五孔桥、七孔桥和长陵陵门、长陵宝顶都在中轴线上，每陵各依一座小山，各有苍松翠柏环绕，形成庄严肃穆的自在空间，“它们的气势是多么壮丽，整个山谷之内的体积都利用来作为纪念已死去的君王”①。

湖北仲祥显陵为嘉靖皇帝父母陵寝，因为地处偏僻，保存最为完好。

明代帝陵的成就，首先在于自然环境的选择和建筑整体气氛的营造。如果说秦汉帝陵以恢弘的方上使人震撼，明代开始，帝陵淡化了宗教的神性，强化了儒教的理性，成为一组程式化的礼制建筑。明代帝陵神道石刻，实在是空存体量，汉唐骨力、魏晋风韵都已经荡然无存了。

二、以华为美的宫廷瓷器

瓷器是作为盛物器皿被发明的。随着社会财富的不断积累，瓷器装饰意匠增加，导致作为纯艺术品的瓷器降生。明代瓷器绘画性增强，欣赏和把玩的目的提升，出现了以华为美的审美倾向。

明代官窑集中于景德镇。永乐官窑生产的填白②瓷器，纯净而晶莹，青花瓷器凭借洁白的底胎而能登峰造极。宣德时，官窑青花瓷器器形既大，数量亦多，烧制尤精（图八一二1）。它以南洋浡尼国进口的苏泥浡青为青料。这种青料，含锰量低而含铁量高，烧成以后，青花浓而不艳，深沉雅静。青料积淀



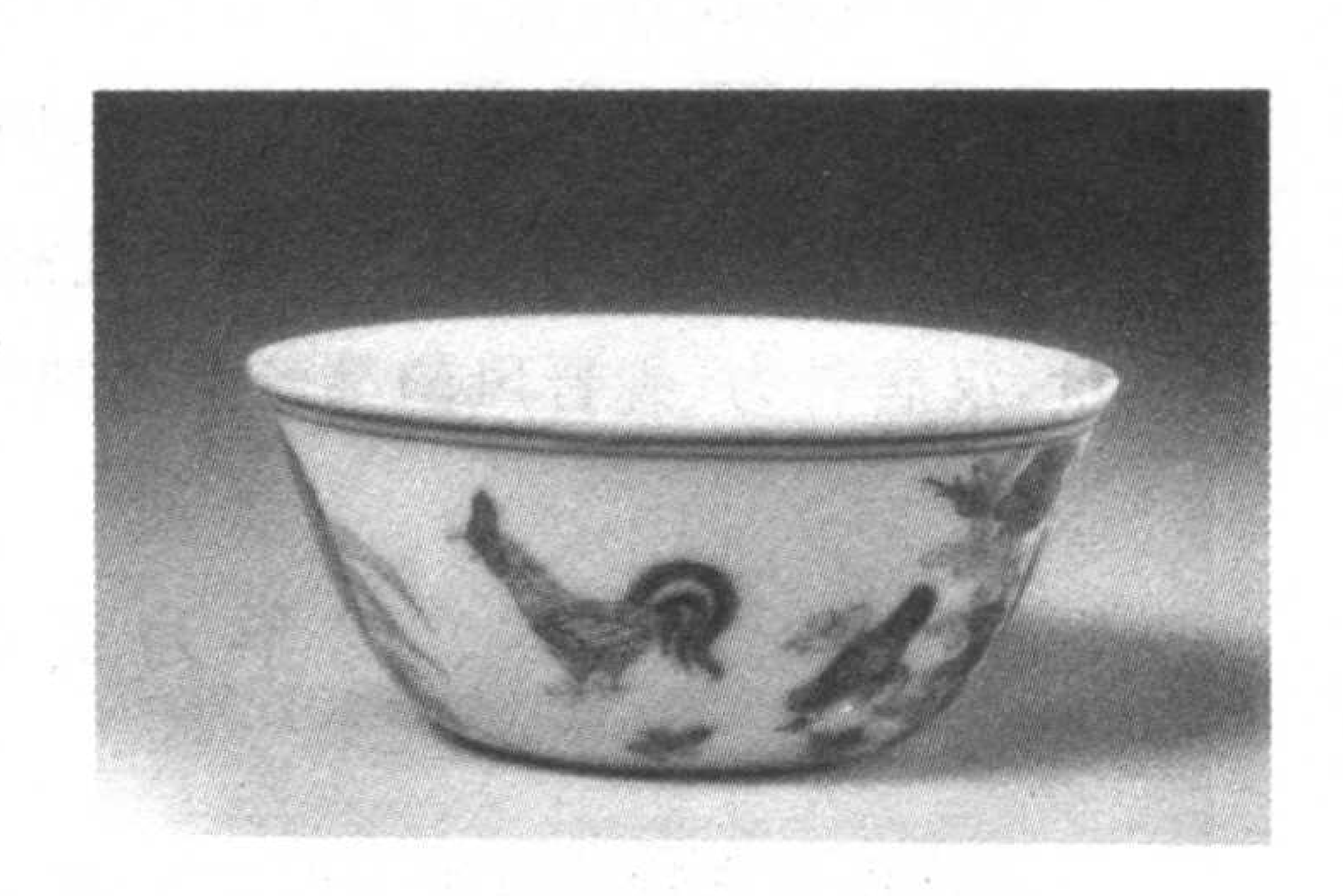
图八一二1：宣德窑青花海水纹炉

① 〔英〕爱蒙德·培根：《城市的设计》，转引自李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社1982年版，第369页。

② 填白：瓷器呈色洁白，宜于填彩，故称“填白”，又称“甜白”。

成黑色斑点，颇似水墨画的晕染，益发浑厚耐看。“宣青”代表了明代青花瓷器的最高成就。宣德瓷器开始书写年号，从此，“大明某某年制”六字款识，成为明代宫廷所制玩赏性器皿的标志之一。

明中期，南方文化的影响力及于全国，官窑瓷器烧造也趋向清新别致，器形不厌其小，舍图案而求画意，甚至直接临摹国画。成化、正德时期，创烧出斗彩瓷器。“斗彩”，是釉下彩与釉上彩的结合：用青料在胎上画出花纹，挂釉后入窑，以 1250℃以上高温烧成釉下彩，出窑后，再以五彩釉料描绘花纹，二次入窑，用 800℃左右低温烧成釉上彩。釉下釉上，花纹如斗合而成，故名“斗彩”。成化斗彩瓷器小巧轻薄，彩绘洒脱雅致，与同时期蕴藉淡雅的吴派画风不无联系。如斗彩鸡缸杯（图八一二 2，藏故宫博物院）薄如卵幕，高仅 3.8 厘米，当时就与金银相埒。嘉靖时，随着市民文化的兴盛，绚美倾向重新抬头，创烧出五彩瓷器（图八一二 3）。“五彩”是一种釉上彩：高温烧成瓷胎以后，以红、黄、蓝、绿、紫等接近原色的釉彩平涂花纹，以线条勾勒，二次入窑，用 800℃左右低温烧成釉上彩。因为色彩饱和，纯度极高，不事渲染，又称“硬彩”。嘉靖五彩瓷器笔力刚硬，色泽古艳，有透明感。此时，官窑重又烧造大件瓷器，龙缸、大盘口径甚至达 80 厘米以上，还创烧出花样相同、大小成套的“桌



图八一二 2：成化窑斗彩鸡缸杯

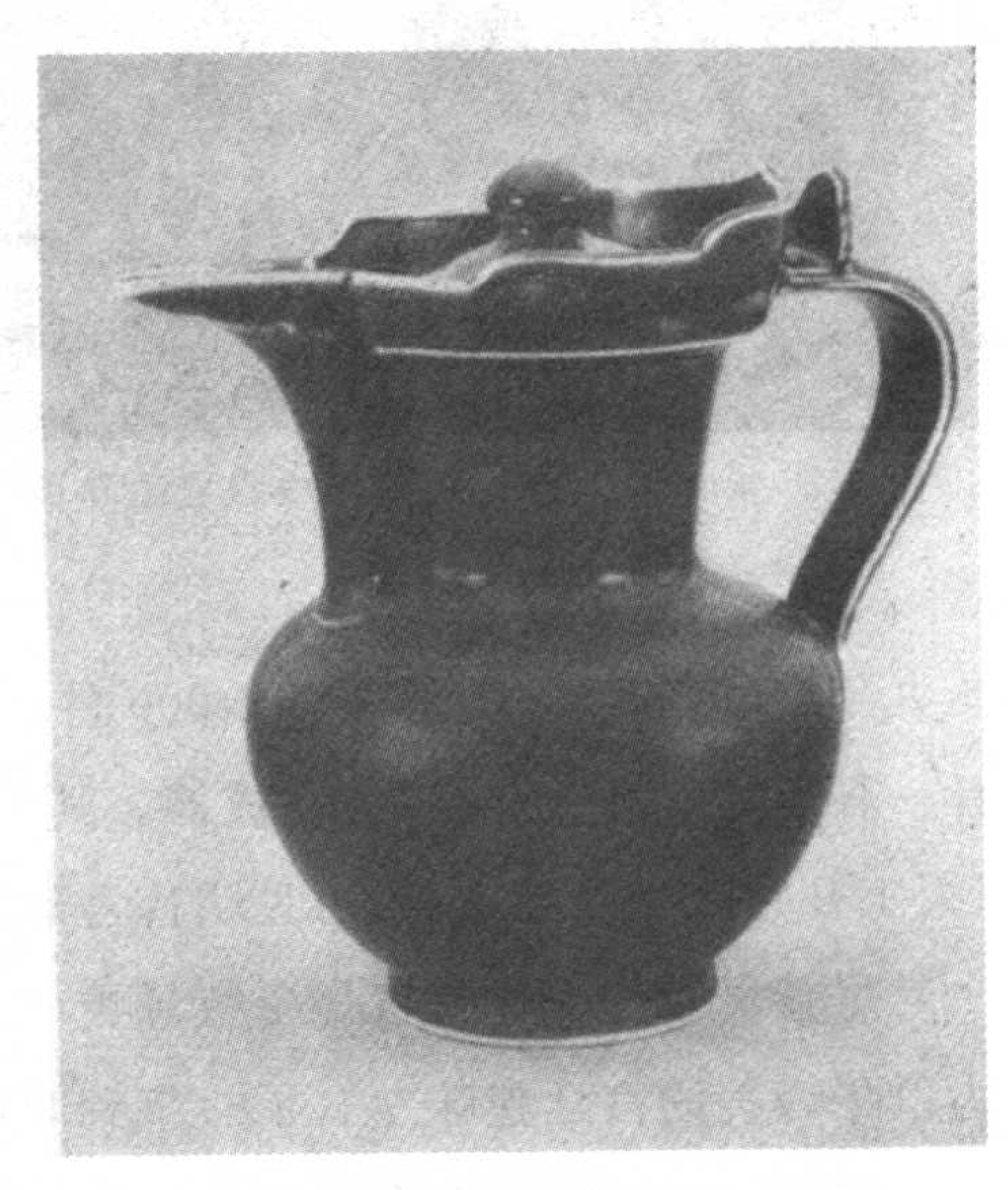


图八一二 3：嘉靖窑五彩福禄寿三星瓷盘

器”。明人论景德镇官窑瓷器之长短道，“青花成窑不及宣窑，五彩宣庙不如宪庙[①]。宣窑之青，乃苏浡泥青也，后俱用尽。至成窑时，皆平等青矣。宣窑五彩，深厚堆垛，故不甚佳。而成窑五彩，用色浅淡，颇有画意”（[明]高濂《燕闲清赏笺上·论饶器新窑古器》）。总体看来，造型则宣德官窑瓷器浑厚凝重，成化、弘治官窑瓷器轻巧玲珑；色彩则“宣德的浓，成化的淡，弘治、正德的暗，嘉靖、万历的紫”[②]。万历时，国祚日衰，官窑瓷器承袭嘉靖瓷器风格，品质与产量降低；天启间，官窑瓷器更见粗糙，不得不停止烧造。

由于市民文化的兴盛，明代瓷器上花鸟、山水、人物、鱼藻等各种画面，都被赋予吉祥寓意，如“寿山福海”、“鹤鹿同松”、“三阳开泰”等图画，八宝、暗八仙、八吉祥等吉祥图案，回纹、八卦、钱纹等吉祥锦地，甚至写上了吉祥用语。画必吉祥，再加吉祥用语，嘉靖时此风最盛。明代瓷器还广泛吸纳其他工艺美术图案，“其大半取样于锦缎，写生仿古十之三、四”[③]。可以说，明代瓷器图案就是一部蔚为大观的中国古代图案集锦。

色釉瓷器烧造难度极大。釉色越纯，越需要严格控制瓷土中的金属成分，严格控制烧造温度和瓷窑密封断氧。宣德时，官窑烧造出红如鸡血、莹润如玉的霁红瓷器，正德时的红釉、绿釉瓷器，弘治时的娇黄瓷器等等，反映出明代烧瓷技术的进步（图八一二 4）。在官窑带动下，福建德化窑擅烧白瓷，釉色乳白而温润，人称“象牙白”，名工何朝宗所制白瓷佛像名噪一时（图八一二 5）；浙江龙泉窑继承

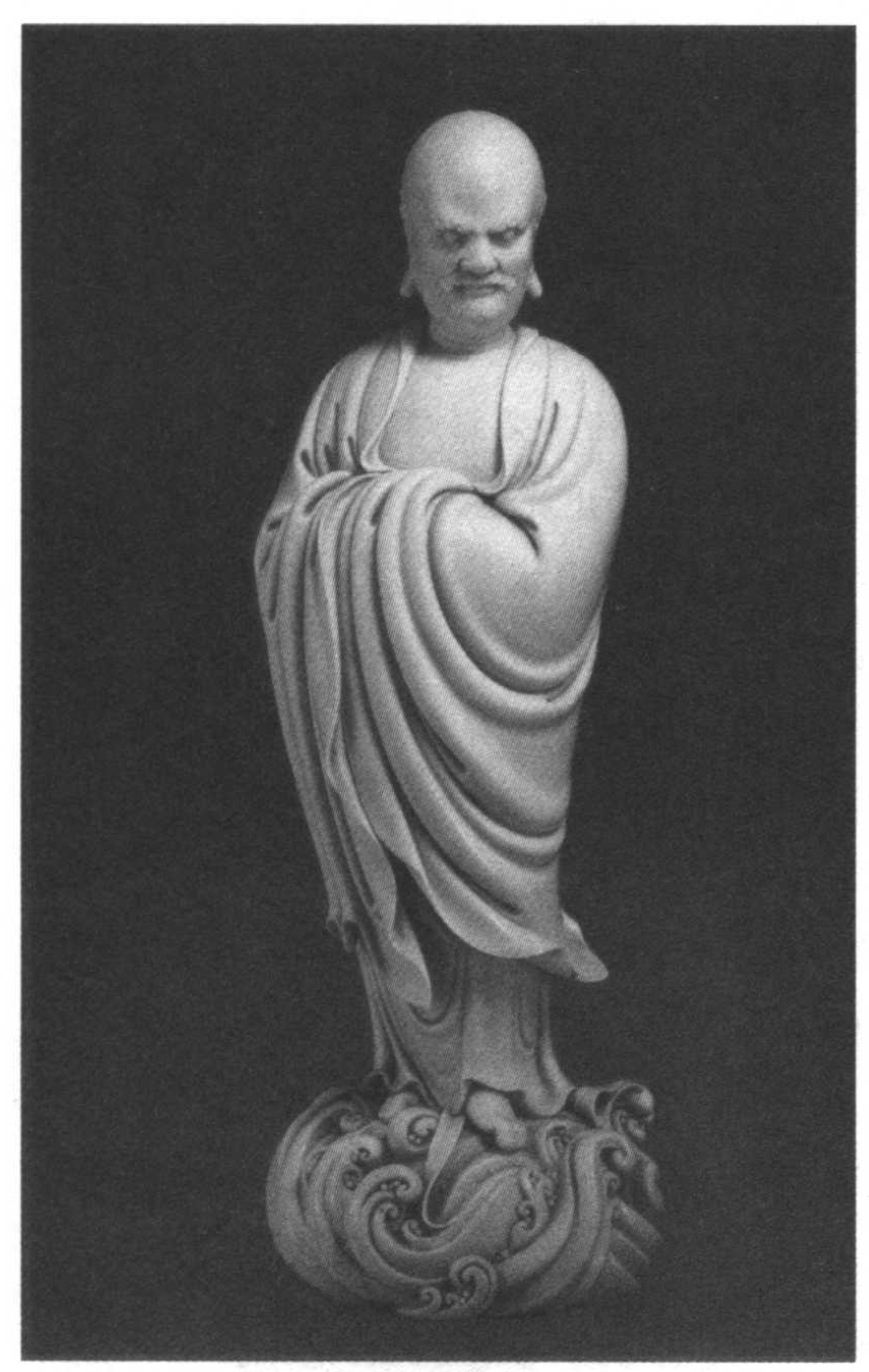


图八一二 4：宣德窑僧帽壶

① 宣庙、宪庙：明人对已故皇帝宣宗朱瞻基、宪宗朱见深的称呼。

② 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 287 页。

③ [清]蓝蒲：《景德镇陶录》卷五，见《中国陶瓷名著汇编》，北京：中国书店 1991 年版，第 46 页。



图八一二5:[明]何朝宗造白瓷达摩像
福建德化窑

宋瓷风格,青瓷烧造量很大。

商品经济的繁荣增强了人们的品牌意识。明中叶,不仅出现了见于记载的名窑,而且出现了见于记载的名工。嘉靖时崔国懋,擅仿宣德、成化瓷器,其窑人称"崔公窑";隆、万间,吴门周丹泉擅烧仿古瓷器,其窑人称"周公窑";万历间昊十九,自号壶隐道人,其窑世称"壶公窑",所烧"卵幕杯"近乎透明,轻若无物,风吹即倒,已经脱离实用,完全沦为玩好了。正统元年至万历三十八年(1436—1610),每年从景德镇运往京师的御器数以万计,其中,万历十一年(1583年)征烧瓷器96,000余件,万历十九年(1591年)征烧瓷器159,000件([清]张廷玉等《明史》卷八十二),"共计一杯工力,过手七十二方克成器。其中微细节目,尚不能尽也"([明]宋应星《天工开物·陶埏第七》),可见明代宫廷瓷器耗用人力之巨。

尽管民窑烧瓷比官窑烧瓷数量更多,无庸讳言,整个明代瓷器的审美,是为以华为美的宫廷趣味左右了。直到晚明天启、崇祯间,官窑停烧,民窑丢弃"官样",自由创造,才迎来景德镇民窑的辉煌时期。民窑烧制出笔触淋漓酣畅的青花瓷器、民风浓郁的五彩瓷器,天启民窑青花瓷器,绘饰率意自然,如大写意国画,在日本大受欢迎,日本人称其为"天启窑"器。

郑和下西洋时,将我国瓷器带到东南亚、非洲东海岸等许多国家。万历

间，青花瓷器大量销往欧洲，在欧洲市场引起轰动，欧洲人称其为“克拉克”①。从此，我国瓷器源源不断销往欧洲。英语中，china的本意是“瓷器”，后来成为“中国”的代称，可见我国瓷器影响之大。

三、贵族化了的金属工艺

宣德炉初指制作于宣德年间的一种小型铜炉。宣德间，工部从南洋进口了3万多斤优质风磨铜，经过反复精炼（有的精炼到12遍以上），“取其极清先滴下者为炉”，制成117种、近2万件铜香炉，供内廷、郊坛、宗庙及赏赐所用。其造型在三代铜器和宋瓷的基础上加以变化，仅炉耳造型有50多种，器边造型就有20多种，器足造型有40多种。其仿古者，“取内库损缺不完三代之古器，选其色之翠碧者，推之成末，以水银法药等和，倾入洋铜汁内，与铜俱熔。器成之后，复以青绿、朱砂诸色，用安澜砂化水银为汁调诸色，涂抹炉身，令编入猛火，次第敷矣。至于五次，则青绿之色沁入炉骨”（［明］项元汴《宣炉博论》）。“宣炉最妙在色。假色外炫，真色内融，从黯淡中发奇光”，有“五等色，栗壳、茄皮、棠梨、褐色，而藏经纸色为第一”（［清］王士祯：《池北偶谈》卷十五《谈艺五・宣炉歌》），器表或用鎏金，或用鎏金法，形成雨雪点、大金片、碎金点等不同斑点；或在炉上部装饰云纹，称“覆祥云”；在炉下部装饰云纹，称“涌祥云”。以上种种，形成宣德炉形巧、艺精、色妙和精巧雅丽、蕴藉温润的艺术特色。宣德间，敕令吕震撰《宣德彝器图谱》八卷，附项元汴《宣炉博论》，详细记载了宣德炉的造型样式和铸造工艺。嘉靖、万历时期继续仿铸宣德炉，在京师所铸的称“北铸”，在金陵（今南京）所铸的称“南铸”，在苏州所铸的称“苏铸”。入清，康、雍、乾三朝大量仿铸。宣德炉没有了商周青铜特有的人类童年气质，更没有了历史赋予的沉重的命运感，完全沦为宫廷玩好，与商周青铜的超凡力量是不可同日而语了。

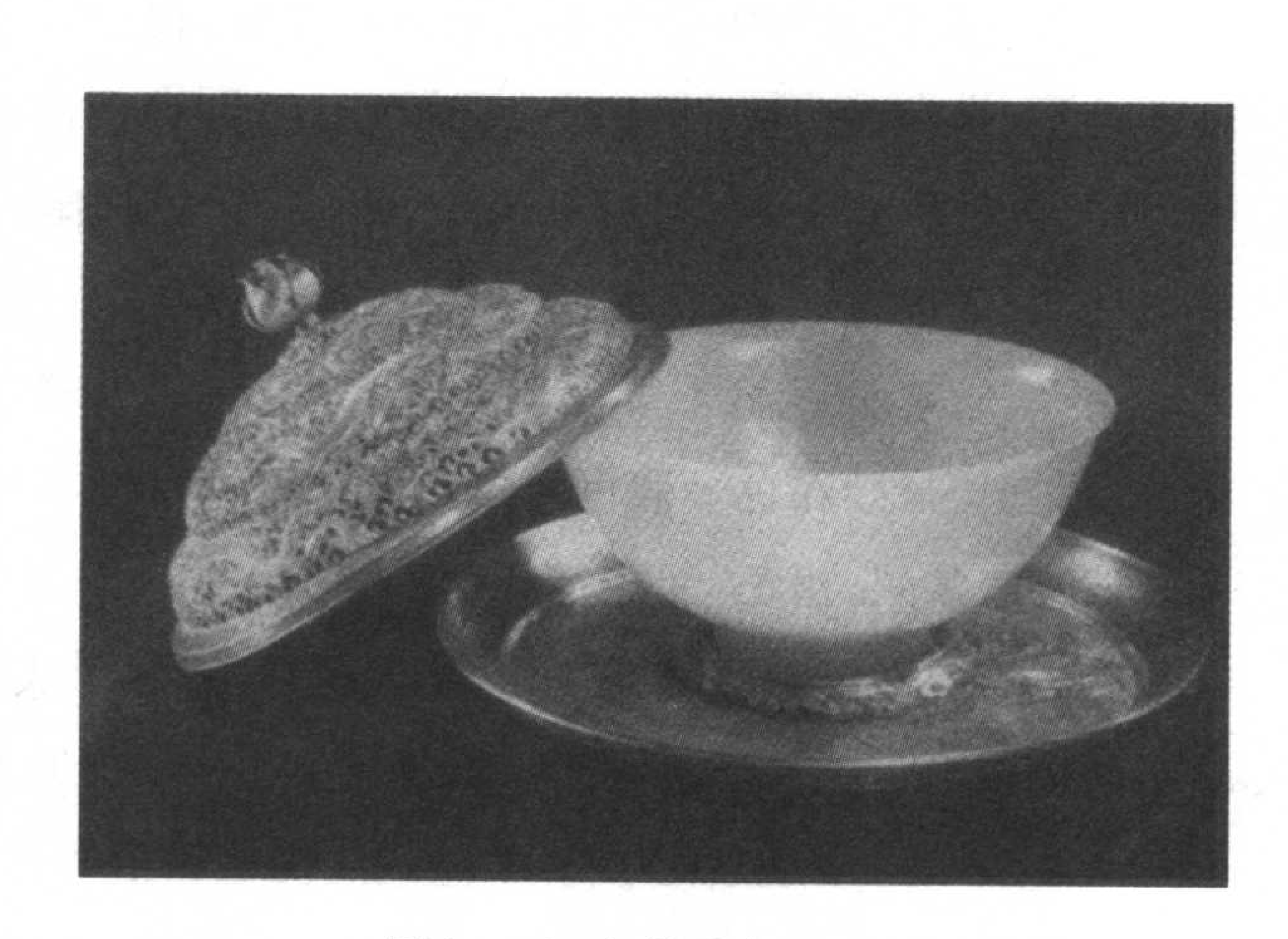
景泰蓝一词，辛亥革命前后才出现于我国。因明代景泰年间铜胎掐丝珐琅器形多而质量好，又多以蓝色珐琅为主要釉料描绘，故名“景泰蓝”，或称“珐

① 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局1985年版，第253页。

琅嵌"、"佛郎嵌"。景泰蓝经过制胎、掐丝、点蓝、烧蓝、磨光、镀金等多道工序制成。它由元明间錾胎珐琅发展而来，进而融合了锦、玉、瓷、漆的装饰技法和装饰纹样，花团锦簇，饰满全器。其审美近乎俗丽，连眼光低俗的曹昭也讥其"俗甚"，"但可妇人闺阁中用，非士夫文房清玩也"([明]曹昭《格古要论》)。

关于珐琅嵌的历史，史存争议，有认为来自阿拉伯国家，有认为是我国本土所创①。我国春秋越王勾践剑的剑柄上已经涂有珐琅釉料，河北满城汉代铜壶上也满饰珐琅质的方块，可证珐琅嵌在我国历史久远，阿拉伯珐琅器传来我国，也是事实。传统因素与外来影响，两方因素都不可排斥。宣德炉尽管精雅，景泰蓝尽管富贵，都不复有商代鼎彝威严凝重、威赫一时的精神气势了。

明代宫廷用金银器，嵌玉嵌宝，比景泰蓝更穷极华丽。明定陵出土金冠、金盆、金壶、金爵、金碗等 20 余种 500 余件金器。金冠重 2300 克，用金丝织成九龙九凤，满嵌珠玉；金壶、金碗花丝嵌玉，穷工极巧，是万历时期宫廷腐朽和审美转向感官刺激、繁琐堆砌的物证(图八一三)。



图八一三：金盏玉碗
明定陵出土

四、备极装饰的漆器工艺

永、宣两朝，北方宫廷作坊果园厂制作雕漆、填漆漆器。雕漆因色彩和刀法的不同，有剔红、剔黑、剔黄、剔绿、剔彩、剔犀等多种，雕红漆称"剔红"，雕层

① 见田自秉:《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 295 页。

层彩漆称“剔彩”，雕云纹而漆层红黑相间称“剔犀”，以剔红为最常见。永乐时，嘉兴名工张德刚、包亮先后召为果园厂营缮所副，使永乐剔红上承元代嘉兴剔红藏锋清楚、隐起圆滑的风格，刀法圆润，磨工精到，与宣德炉、景泰蓝并称为明代三大名品，代表了宫廷工艺美术的风格和成就。果园厂填漆漆器，“以五彩稠漆，堆成花色，磨平如镜，似更难制，至败如新”（[明]高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺上》），反映了永、宣艺术的精致化、绚美化倾向。此时的江南，仍然是全国漆器制造中心。宣德间，江南漆工杨埙，“奉命往日本学制漆画器，其缥霞（漆下研磨彩绘）山水人物，神气飞动，描写不如，时号‘杨倭漆’”（[清]邓之诚《骨董琐记》）；“仿效倭器[①]若吴中蒋回回者，制度造法极善模拟，用铅钤口。金银花片，蜔嵌树石，泥金描彩，种种克肖，人亦称佳。但造胎用布稍厚，入手不轻，去倭似远”（[明]高濂《燕闲清赏笺上·论剔红倭漆雕刻镶嵌器皿》）。

明后期，在经济极端富庶的江南，玩古风气极盛，“至今吴俗权豪家，好聚三代铜器、唐宋玉、窑器、书画，至有发掘古墓而求者”（[明]陈继儒《妮古录》），漆器作为时玩，也为豪富所藏。于是，漆器装饰工艺畸形发展，百宝嵌漆器、薄螺钿漆器等，以昂贵的翡翠、珊瑚等为嵌饰材料，刻意模仿绘画，完全脱离生活实用，走向了穷工极巧、备极装饰的窄胡同，是明后期工艺美术感官化、繁琐化的见证[②]。出于玩古、玩时的目的，江南文人提笔记述手工艺人，见于著述的漆器名工有：吴中方信川、蒋回回（见[明]高濂《遵生八笺》）、明末江千里、周柱（见[清]邓之诚《骨董琐记》）：名工集中于江南。富豪之家甚至将名工收为家养。如严嵩将百宝嵌名工周柱等蓄养家中，专门为他制造玩物，严嵩收藏的各种玩好，“几敌天府”（[明]沈德符《万历野获编》卷二六）。嘉靖末年严嵩事败，被抄古玩、时玩记满两册，名《钤山堂书画记》、《天水冰山录》。

明代“髹剔银铜雕钿诸器，滇南者最佳。盖唐时阁罗凤犯蜀，俘其巧三十六行以归。故至今擅之”（[清]王士祯《陇蜀余闻》）。因唐代四川工匠被掳至云南，使云南出现了长达数百年的工艺美术繁盛期。嘉靖年间，大批云南工匠

---

① 倭器，指日本制造的漆器。倭，我国古代对日本的称呼。

② 详见笔者：《扬州漆器史》，南京：江苏科技出版社 1995 年版，第 86—106 页。

被选进京，将用刀不善藏锋、又不磨熟棱角的云南雕漆风格带入宫廷，宫中出现了西塘派剔红与滇派剔红并存的局面。由于嘉、万时审美不尚含蓄简练，藏锋清楚、隐起圆滑的西塘派剔红被迫让位于刀锋刻露、漆层较薄的滇派剔红，滇派剔红主导了嘉、万宫廷剔红(图八一四)。



图八一四：嘉靖款黑漆描金药柜

五、登峰造极的织锦工艺

中国古代，丝绸锦缎向为皇室和富豪之家享用。苏州明初专门织造御用丝织品的工场有织机 170 多张[①]。明定陵出土各式锦缎 160 多匹、织绣服装数百件；严嵩被抄获的丝织品就有：缎类 144 种、绢类 64 种、罗类 57 种、纱类 75 种、绸类 59 种、绒类 52 种、锦类 15 种，其中，大红底色缎有 33 种，如大红妆花五爪云龙过肩缎、大红织金妆花蟒龙缎、大红妆花云凤缎等等[②]，从一个

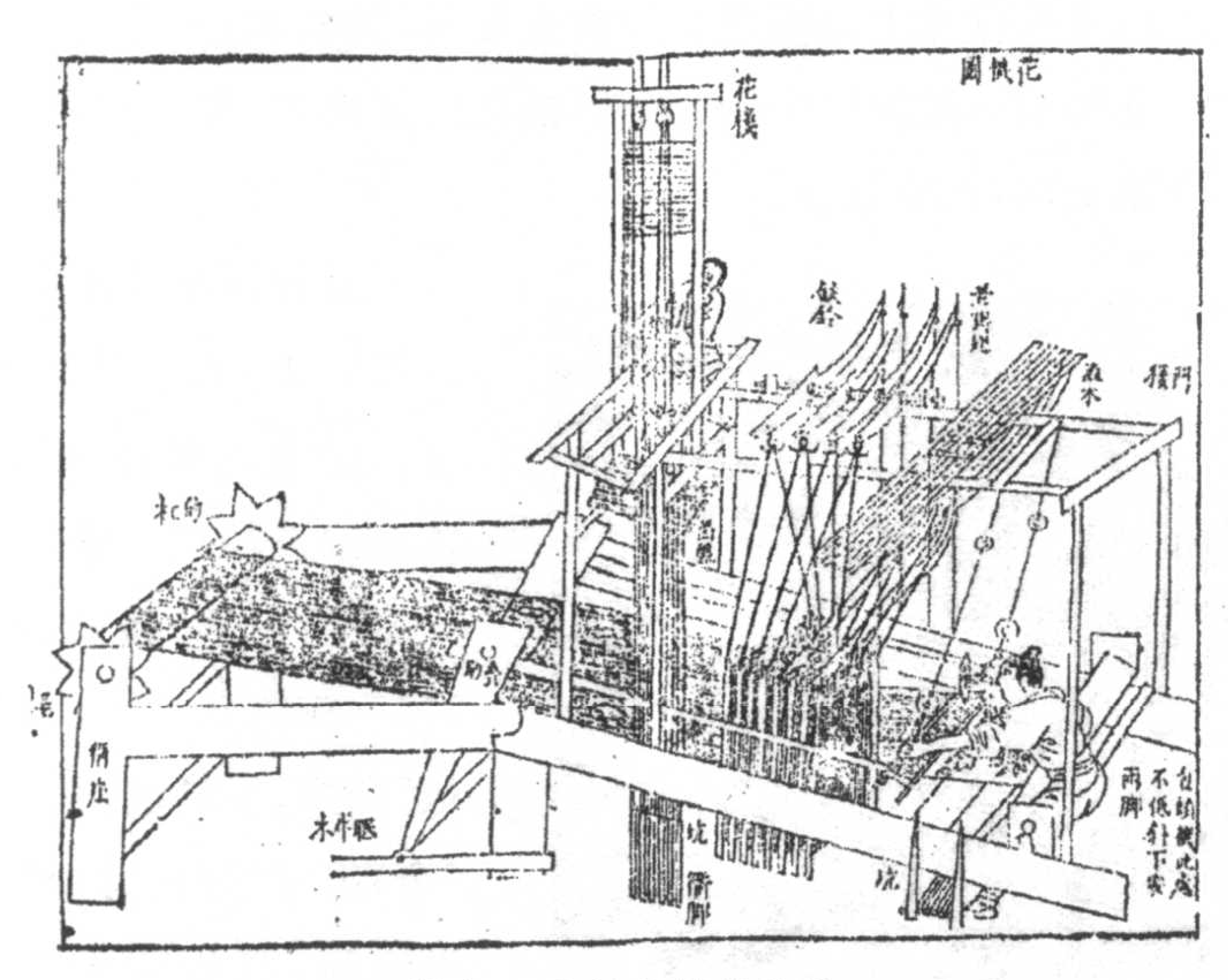
① 华梅：《服饰与中国文化》，北京：人民出版社 2001 年版，第 449 页。

② [明]佚名：《天水冰山录》，中国历史研究社编：《中国内乱外祸历史丛书》(三十五)，民国神州国光社铅印本。

侧面说明了明代丝织工业的发达。江南五府——苏州、松江、杭州、嘉兴、湖州为全国丝织中心，苏州、金陵织锦最为有名。清朝嘉庆以前的 200 年间，金陵有织机 3 万多台，织工 5 万人左右[①]。

如果说唐锦图案丰满，色泽典丽，宋锦图案严谨，色泽淡雅，明代织锦则兼二者而有之。苏、杭锦缎质地较薄，花纹多仿宋，图案严谨，配色古雅，故称"宋式锦"，简称"宋锦"，有重锦、细锦、匣锦等数种。重锦又称"大锦"，花作退晕，金勾轮廓，是宋式锦中最为名贵的一种，用作被面、靠垫；细锦在四方连续、六方连续、八方连续骨式内添加小花，分别称四达锦、六达锦、八达锦，裁作衣物；匣锦最薄，又称"小锦"，在各式几何骨架内织入小花，颜色素净，用作书画、锦匣装裱。

南京织锦供奉宫廷，因其大朵团花灿若云霞，故称"云锦"，有库锦、库缎、妆花三类。库锦即织金，以金线织出本色小花，或以金、银线织成，或金地彩花。库缎在缎地上织本色花，通过经、纬线的浮沉，显出亮花、暗花。妆花最为精美，织造工艺也最为复杂。织造关键在于"挑花结本"。所谓"挑花结本"，指将单元图案画于小方格图纸上，精确计算出单元纹样中每色穿过经线



图八一五 1：织锦提花机

① 蒋赞初：《南京史话》，南京：南京出版社 1995 年版，第 149、151 页；华梅与其所引数字不一，见华梅：《服饰与中国文化》，北京：人民出版社 2001 年版，第 449 页。

的数目，用将每色所穿经线数打结的方法，编出单元纹样的织造程序，称“花本”。提花机高达 4 米，称“花楼”（图八一五 1）。一人坐在花楼上，按“花本”即预先设计的程序提拽经线，称“拽花工”；一人坐在织机上，抛梭织造，称“织手”。花样由“结本”预先决定，颜色则由“织手”灵活搭配，逐花异色，千人千面，极富创造性。与一般织锦通梭织造的方法不同，织手采用长跑梭、短跑梭、挖梭三种抛梭方法，将不同颜色的纬线织入拽花工提起的经线口中，再以小纬管局部挖织，一天不过织入数百根纬丝，长不过二三寸左右。因为用通经断纬法织造，多余的纬线垂挂在织物背面，叫“抛线”。织完一匹，将抛线剪净。妆花代表了云锦工艺的最高成就，也代表了中国织锦工艺的最高成就。

妆花中，“金宝地”改扁金线为圆金线织金地，改扁金光泽耀眼为光泽内藏，最为名贵；“织成”，工艺更为复杂。因妆花成本昂贵，织工便按照衣物的具体尺寸布置纹样，开机织造，织成后，按线裁剪，不剪下一块碎锦便缝成一件衣服，是谓“织成”。一件复杂的妆花织成衣物，从图案设计到挑花结本、上机织造，往往经年才能完成。如明定陵出土的四合云纹织金妆花纱龙袍，就是妆花织成的代表作，真丝纱地上布满四合如意云暗纹，按衣领、衣襟、袖子、正身的位置和大小，在精确部位织出 17 条龙，下摆织山崖海水，退晕配色，扁金织出花纹轮廓，金翠交辉，光彩夺目。



图八一五 2：南京云锦“一统江山”

云锦图案往往用象征或谐音的方法，表达特定的吉祥寓意。如龙爪抓住山峰，其下波涛滚滚，题为“一统江山”（图八一五 2）；用一排卍字、一排仙鹤、一排太极图，组成“万寿无极”图案；用结（吉）、磬（庆）、鱼（余）组成“吉庆有余”图案。图形饱满，有唐锦的蓬勃气象。配色以红、黄、蓝等深色为主调，以中间色退晕，以黑、白分割，以金、银线织出花纹轮廓，

华贵典丽而又沉着和谐，极富装饰情趣。它集我国古代民族图案造型、色彩之大成，成为明代最富有民族特色的平面装饰艺术。关于我国民族图案，将在第四节专门讨论。

第二节　领风气之先的文人造物艺术

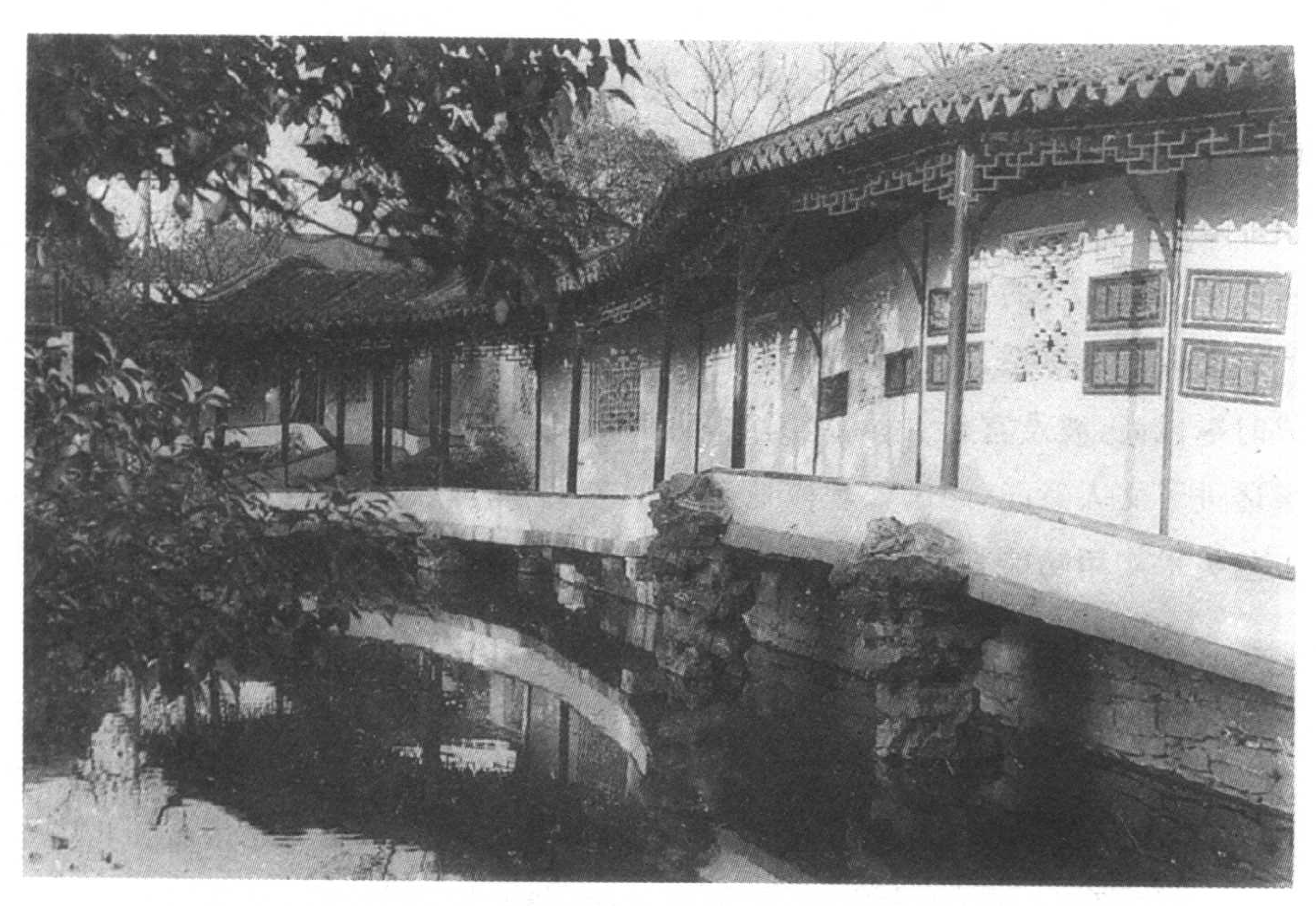
明中叶以后，江南经济极度富裕，文化极度成熟，江南士大夫生活也备极精致化、艺术化。士大夫们出于对自身居室器用艺术化的要求，寻访理解自己设计意图的工匠，营造园林居室，定制陈设器用，园林、家具与陈设等等，综合构成了文人生活的物态环境，与领袖江南的吴门绘画等，共同组成了庞大而完备的文人艺术体系。江南文人意匠下的造物艺术领全国风气之先，往往推衍成时髦风尚，波及宫廷、民间。因此，明中叶以后，宫廷的、民间的造物艺术，也渗透进了文人意匠，绘画大规模地侵入工艺美术，取代了工艺美术设计，导致工艺美术实用功能削弱，纯为玩好的特种工艺品制作，成为时尚。

一、变化精巧的文人园林

明中后期，是我国私家园林充分、全面发展的时期。江南经济富裕，文风昌盛，加之朝纲日衰，士大夫眼见“事事纷纷，隐心皆然”（[明]计成《园冶·自识》），益发精心营造园林居室，在“城市山林”——缩微的自然里，悟宇宙之盈虚，体四时之变化，既享受城市文明，又沉醉于湖山之趣，过“大隐隐朝市”，出处由之的自由生活。苏州、扬州、南京、杭州等地，是我国私家园林最为集中的地区。园主们往往既是官绅，又是文人。他们一改传统文人重道轻器的传统，亲自参与园林及其陈设的设计，将自身的审美物化于园林和陈设之中。江南文人园林的设计，彻底摆脱了北方官式建筑礼教程式的束缚，注重个性的创造和空间的变化，充分展示出江南艺术清新活泼、富于独创的性格。晚明至清，我国江南文人园林艺术登峰造极。

苏州拙政园为明中叶御史王敬止辞官退隐以后，取潘岳“灌园鬻蔬，以供朝夕之膳，是亦拙者之为政也”（[晋]潘岳《闲居赋》）语意建造，以水面开阔、朴

素明净见长，总面积达62亩，居苏州园林之首。现存建筑多为太平天国以后修建，明代旧制大体尚在。园内借得北寺塔远景，曲廊上方借得补园宜两亭，花窗、长廊、地穴，又使园林各区景色互借，园中留听阁，取“留得残荷听雨声”（[唐]李商隐《宿骆氏亭寄怀崔雍》）诗意，是调动听觉参与视觉审美的佳例。目前开放面积不过宅园面积的几分之一（图八二一）。



图八二一：苏州拙政园

苏州留园为明嘉靖初太仆寺徐泰时置，初名东园，清光绪时重建，同治间取“长留天地间”之意，改名留园，占地30亩，以建筑空间变化丰富取胜。五峰仙馆将园林分东西两部，西园水池开阔，环湖假山、廊、榭、亭与大小庭院层层相套，墙角、窗外方方小景，于空间的虚实、大小、明暗、开合、藏露极见匠心。东园空间紧凑，鸳鸯厅前有冠云峰，左、右有瑞云峰、岫云峰，系北宋花石纲遗物。

明代扬州见于著述的园林有：休园、荣园、西圃、嘉树园、小东园、康山草堂、竹西草堂等近20所，休园“随径窈窕，因山行水”（[清]郑庆祐《扬州休园志》卷一），为人称道。晚明，造园名家计成在扬州城南造“影园”，“营造逾十数年而成”，“芦汀柳岸之间，仅广十笏，经无否（计成）略为区画，别现灵幽”（[明]



郑元勋《园冶·题词》);又在仪征造寤园,在寤园扈冶堂完成了《园冶》的著述。

明中叶,南京有知名园林30余处,“若最大而雄爽者,有六锦衣之东园;清远者,有四锦衣之西园;次大而奇瑰者,则四锦衣之丽宅东园;华整者,魏公之丽宅西园;次小而靓美者,魏公之南园,与三锦衣之北园”([明]王世贞《游金陵诸园记》,见《弇州山人续四部稿》)。瞻园为明初功臣徐达私家花园,厅堂轩敞高大,北园开阔,叠石有雄伟气象,为明代遗物;南园曲折,叠石丘壑幽深,为今人刘敦桢补造。

其他如无锡寄畅园造于万历间,咸丰间重建。它背枕惠山,巧借自然,冶内外于一炉,纳千里于咫尺。上海豫园、露香园,太仓弇山园等,均造于万历间。江南园林的艺术手法被带到北方,明末清初,北京也出现了不少私园,如宜园、曲水园、李皇亲园、李皇亲新园(见[明]刘侗《帝京景物略》)和米万钟“勺园”、李渔“半亩园”等。

如果说皇家建筑彩绘富丽堂皇,江南建筑彩绘则多用间色,给人古雅清新的美感。常熟采衣堂建于明弘治年间,梁架集雕、塑、绘于一身,有透雕并描金的云鹤,沥粉堆塑的狮子、蝙蝠、寿桃等,梁上绘包袱锦,螺青地上真金勾填锦纹地,绘游龙、麒麟、喜鹊登梅、鹤鹿同松等图案,绘制精致,色调淡雅,保存完好,是江南建筑彩绘的代表作。

二、臻于极境的明式家具

中国古代家具以中古为分界。中古完成了从“席地而坐”到“垂足而坐”起居方式的转变,家具也从低矮型变为高坐型,从食案、凭几、低矮的屏风等,变为凳、椅、桌、案、床、榻、台架、橱柜、屏风等几大类,每一类造型多变。对唐以来建筑大木作构架的借鉴以及宋以来小木作工艺的成熟,成为明式家具高峰的前奏;宋代以来流行的士大夫文化,成为明式家具产生的社会基础;海禁的开放和南洋硬木的输入,则为明式家具提供了前所未有的优良材质,使明式家具的诞生成为必然。

明式家具不等于明代家具。它特指明代至清前期设计精巧、制作精致、风格简洁的硬木家具,主要是苏式家具。这一时期,宫廷所用漆饰家具,或剔红,



或填漆，或描金，虽出明代或清代前期，不在“明式家具”约定俗成的范畴之内。康熙时，出现了造型宽大厚重、装饰繁缛华美的家具新样式，学者多将康熙以后清代样式的家具，称之为“清式家具”，以区别于明末清初风格简洁的明式家具。明式家具是中外家具设计的典范，至今仍不失经典意义。因此，明代至清前期，被公认为我国古代家具史上最为辉煌的时期。

苏州地处江南腹地，明中叶以降，经济极度繁荣，生活富裕而精致，士大夫文化全面成熟，家具行销全国，成为明代家具的代表样式。它从材料、造型、结构、工艺、功能诸方面，体现出先进性和合理性，体现出江南文人雅逸、含蓄、内省的审美情趣，与苏州地区秀丽的自然环境、与江南文人园林、陈设的审美谐调一致。

南洋硬木如花梨、紫檀、红木等，纹理优美，坚硬而富有弹性，可以裁切成横切面细瘦的家具构件，并作各种精细加工。所以，明式家具用料较为细瘦，造型简练，线形挺拔。其整体与局部、局部与局部比例适度，空间分割空灵变化。线形刚中有柔，直中有曲，简洁流利，富有弹性和韵味。座椅扶手或出，或收，或翘，或垂，刚柔相济，一波三折，流畅而有弹力。构件相接的地方不作直线连接，必添加装饰附件，如屏风的牙板、桌椅的“枨”等，不仅起支撑、固定相邻部件的作用，更打破了直线的平直呆板，使家具空间分割变化丰富，使“气”周转于家具部件之间，各部件浑融为天衣无缝的“一”。家具与地面接触的部分，多通过造型变化使面积铺开，如桌椅的脚呈“外翻马蹄”、“内翻马蹄”，避免与地面冲撞而显突兀。香几底足向外伸展，曲线收放自如，恰如几上香炉中飘出的缕缕幽香，隽永雅致，韵味十足。尖硬的棱角都作磨圆处理，行话叫做“倒棱”，以减少强烈的冲撞感和冷酷的功能感。家具大边和抹头、冰盘沿[①]等，必将方角处理作圆角或者阴、阳线脚，诸如“线脚”、“线绳”、“边线”、“脊线”、“灯草线”、“瓜棱线”、“皮条线”、“委角线”等等，多达十余种[②]。精细的雕镂只点缀于背板、牙板等部位，刀法圆活，藏锋无痕，绝不滥施雕饰。因此，明式家具突出地表现出线形美，表现出中国人与物境融合的造物观。

榫卯是中国建筑木工的伟大创造。它随气候冷暖而涨缩，斗合牢靠，不用

---

① 指家具面板四边的竖面，言其像盘具之边，故名“冰盘沿”。

② 见王世襄：《明式家具研究》，香港：三联书店 1989 年版。

胶接，耐拉，耐震，耐惯，绝不散架。明式家具吸收传统建筑大木构架的榫卯结构并加发展，榫卯多达200余种，比建筑木构榫卯更趋多样、精密、完善和巧妙。凳面、椅面、案面和橱柜门用攒边做法，将面板纳于边框之内，攒边既遮掩了面板的横截面，又可以调节面板的涨缩。由于硬木纹理美观，所以，明式家具不髹厚漆，而将木身打磨光滑，用中国独特的天然漆作精密擦拭，使木纹显露，充分显示其质材美。铜质配件式样玲珑，起到色彩对比和辅助装饰的作用，与大面积的素面形成对比，既不失天然之美，又十分含蓄耐看。明式家具的选材、造型、工艺以及由此产生的美感，正是中国人天人合一宇宙观和文人含蓄内省文化性格的物态表现(彩图二十二)。

明式家具注意符合人体体形的尺度。明人竟能一改唐宋时椅子靠背的平直状态，用坚硬的木材造出与人体复杂曲线若合符契的靠背椅、扶手椅、圈椅、交椅等等。圈椅做成弯曲的靠背，与人体脊柱的弯曲正相吻合；靠背上方搭脑弯向侧前方，顺势而下成扶手，使人体与椅子有较大的接触面。搭脑出头的椅子，因其搭脑像宋代以来官员所戴展脚幞头，故名“官帽椅”，形象地点出了此种靠背椅的文化内涵。西方人发明的沙发，坐卧随便，任人懒散，纯从休息角度考虑；明式家具的座椅，不管造型如何变化，只让人处于凝神端坐、相对放松的状态，让人时时不忘礼仪，养成良好的坐姿和彬彬有礼的习惯。明式家具中座椅的设计思想，正体现出儒家既重视现实生活又有节制、礼仪需要高于生活享受的艺术设计观。

总之，明式家具将选材、造型、工艺、使用和审美巧妙地结合起来，其天然的质材美、简洁凝练的造型美、空灵变化的空间美、流畅宛转的线条美以及精湛细致的工艺美，达到了科学、人文和艺术的高度统一。

三、竭尽巧思的文房清玩

随明代中叶以降复古、奢靡之风的兴起，古玩、时玩都成了富豪和士大夫搜罗的对象，“玩好之物，以古为贵，惟本朝则不然。永乐之剔红，宣德之铜，成化之窑，其价遂与古敌……始于一二雅人，赏识摩挲，滥觞于江南好事之缙绅，波靡于新安耳食之大贾。曰千曰百，动辄倾囊相酬”([明]沈德符《敝帚斋余



谈》)。文房用具如砚台、笔洗、墨床、镇纸等，竭尽巧思，其观赏价值远远大于实用价值，较宋代更加装饰化，陈设化，纯艺术化了，“文房清玩”，或曰“文玩”、“清玩”，发展为造物艺术的重要组成部分。江南文人的“清玩”中，上古宗教礼仪工艺品的磅礴气势和神秘意味荡涤殆尽，成为文人儒雅气质的物化和豪富精致生活的点缀。士大夫为满足自身精神和物质双重享受，与工匠交友，使“吾吴中陆子冈之治玉，鲍天成之治犀，朱碧山之治银，赵良璧之治锡，马勋治扇，周治治商嵌，及歙吕爱山治金，王小溪治玛瑙，蒋抱云治铜，皆比常价再倍，而其人至有与缙绅坐者”([明]王世贞《觚不觚录》)。文人的批评赏鉴，使工匠声名日高；工匠则受文人影响，多能舞文弄墨，作品愈益靠拢书画，以绘画取代了工艺品图案。我国工艺美术中为数可观的一部分，背离了它作为生活器用的根本用途，成为纯艺术品，以至被今天的研究者称之为“特种工艺美术”。

笔、墨、纸、砚是我国传统的文房用具，明人合称为“文房四宝”。自古笔管多有绘饰。明代文人于小小笔管上用尽匠心，以象牙、犀角、玳瑁、瓷、玉等为材料，或于竹管上髹漆，描金，雕漆，嵌银丝，嵌螺钿，奇技淫巧，备极精致，今扬州博物馆等处多有收藏。自从南唐李廷圭制墨供奉南唐内府、号称天下第一以来，“墨”也成为文人赏玩的对象。明代以前，文人从用墨出发，重视墨的质地；明代文人则从品鉴出发，重视墨的造型和纹饰，小小黑墨也成了书画天地。墨商们将不同造型的墨聚集成套，面向市场，名“什锦墨”，不是为了磨墨，而是专供赏玩罢了。万历间，程君房与方于鲁均以制墨名重士林，文人竞相收藏，以致引发两家攻讦。继唐代薛涛笺、南唐“澄心堂纸”①问世，明代，纸不仅被文人用作书写，更用作把玩赏鉴，各种印有书画的纸笺如《十竹斋笺谱》、《萝轩变古笺谱》等，便产生在这样的背景之下。我国的砚材端石、歙石、洮河石等，唐人已经发现并且开采。如果说唐人重视的是砚的使用，明人重视的则是砚的鉴赏，品砚要在“质之坚腻、琢之圆滑、色之光彩、声之清冷、体之厚重、藏之完整、传之久远”([明]高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺中》)。有无名砚，成为士大夫身份和品位的标志。

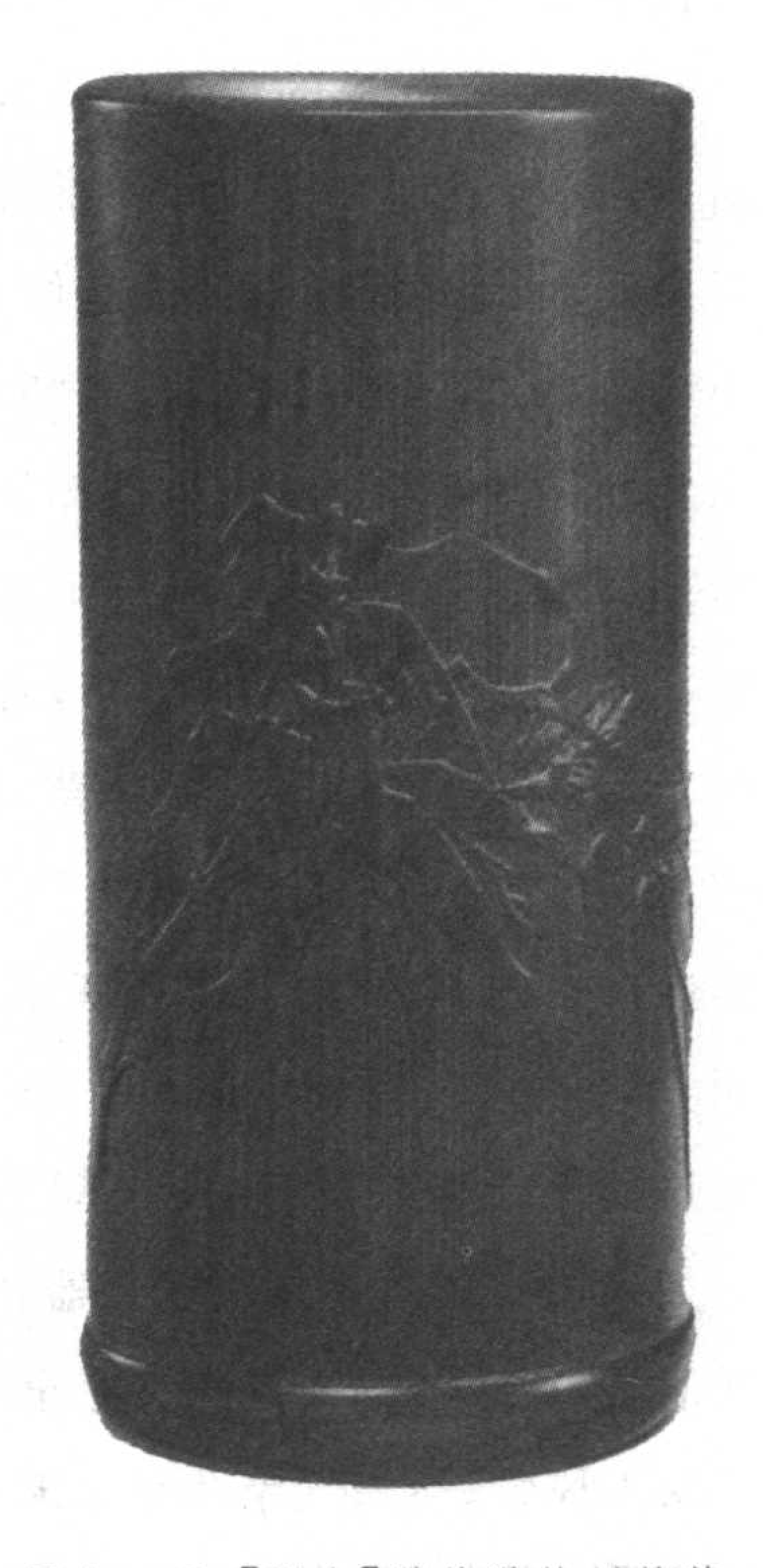
除笔、墨、纸、砚外，笔床、笔格、笔架、笔山、笔洗、砚滴、砚山、砚匣、水丞、水注、墨床、镇纸、臂搁、桌屏、挂屏、茶壶、香炉、琴等，综合构成了庞大的文房清玩系统，

① 指南唐皇室专用的精工歙纸，因李昇所居“澄心堂”得名。

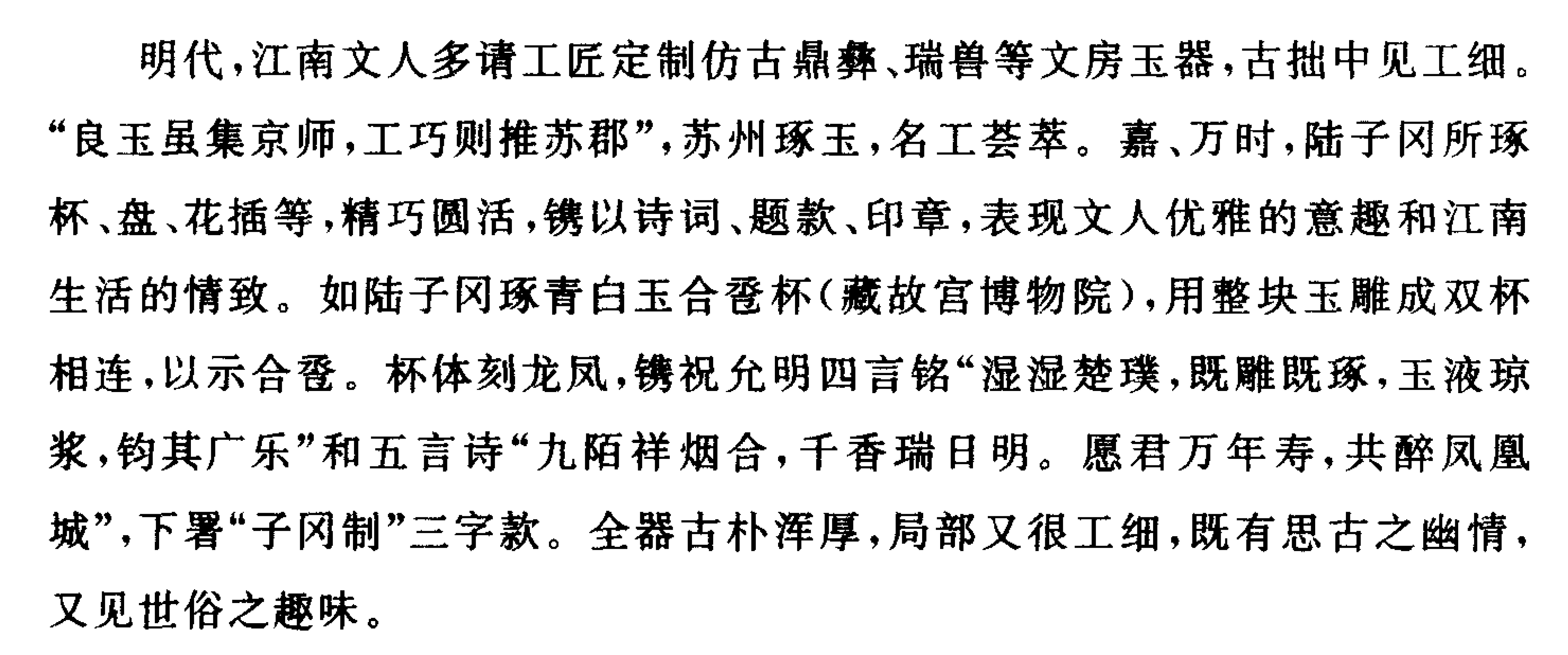
构成了明代文人的物态生活环境。文玩中，紫砂陶与竹雕最富有文人气息。

紫砂陶是一种无釉陶，产地在江苏宜兴。它创烧于北宋，明代进入盛期，紫砂陶名匠辈出，供春之壶胜如金玉，后继者有：时朋与其子时大彬、李仲芳、徐友泉、陈俊卿等，所烧多为茶具、花盆等文房用具。用当地质地细腻、含铁量高的特殊黏土，经过窖藏、淘洗、沉淀，精选、配制成陶土，再手工捏制成胎，入窑烧制成器。随原料配比的不同，有紫砂、梨皮、天青、墨绿、黛黑等多种颜色。紫砂泥泥质细腻，可塑性好，干燥收缩率小，形成紫砂陶捏塑成形而不是拉坯成形的特点，捏塑的过程中有个人情感的表现，紫砂壶千变万化，无一雷同，比较批量制作的瓷器具备了艺术独创性。加之紫砂陶在低温烧制过程中，部分石英颗粒未被融化，使陶器表面均匀布满砂状颗粒，呈现出亚光内敛的特殊肌理。陶胎多有孔隙，能吸入茶汁，有效地避免了蒸气凝聚成水，滴入茶中，因此泡茶不馊。所以，紫砂壶深得士大夫爱重。

明正德以后，嘉定人朱鹤（字松邻）善刻竹，创“洼隆浅深，可五六层”的深雕法。其子青出于蓝，朱缨（号小松）、朱稚征（号三松）各以善画之手刻竹，赋天然质朴的质材以文人趣味，作品竟与金银相埒。别有金陵濮澄（仲谦）浅刻草草，人称金陵派（图八二三），“勾勒数刀，价以两计”（[明]张岱《陶庵梦忆》卷一）；张希黄刻留青阳文，甚至能以刻刀重造赵孟頫山水，令士大夫也刮目相看。刻竹名手们倾心模仿平面的书画效果，追求雅淡的文人趣味，不追求三度空间感，从而有效地避免了匠气，突出了画意。清代嘉定刻竹名手有：吴之璠、封锡爵、封锡禄等人，吴之璠作品以剔地阳刻为特色，封氏作品则继承三朱风格。江南刻竹名手，为明清文人竞相记述。



图八二三：[明末]濮仲谦竹刻笔筒



明代，江南文人多请工匠定制仿古鼎彝、瑞兽等文房玉器，古拙中见工细。“良玉虽集京师，工巧则推苏郡”，苏州琢玉，名工荟萃。嘉、万时，陆子冈所琢杯、盘、花插等，精巧圆活，镌以诗词、题款、印章，表现文人优雅的意趣和江南生活的情致。如陆子冈琢青白玉合卺杯（藏故宫博物院），用整块玉雕成双杯相连，以示合卺。杯体刻龙凤，镌祝允明四言铭“湿湿楚璞，既雕既琢，玉液琼浆，钧其广乐”和五言诗“九陌祥烟合，千香瑞日明。愿君万年寿，共醉凤凰城”，下署“子冈制”三字款。全器古朴浑厚，局部又很工细，既有思古之幽情，又见世俗之趣味。

明代江南刺绣也仿文人画意，制成挂屏，装点文人书斋。万历间，进士顾名世住上海露香园，内眷工绣，时称“露香园顾绣”。其孙媳韩希孟绣古今名画极为精巧，别称“韩媛绣”，董其昌赞其为“针圣”。作品《八骏图》，“虽子昂用笔不能辨，亦当代一绝”（[明]董其昌《画旨》）。文人的好尚使顾绣名噪一时，成为清代著名的画绣——苏绣前身。

明中后期，泛滥的物欲使文人早已不像宋代文人那样优雅脱俗，而是由雅变俗，以雅求俗，亦俗亦雅，外雅内俗。穷工极巧的工匠之作也成为文人鉴赏的对象。大型雕刻衰落到徒有体量，小品雕刻愈成时尚。玉、竹、牙之圆雕，必求小巧莹滑，置于掌中摩挲，名“暖手”；犀牛角有异香，色如琥珀，温润透光，光华内敛而不炫耀夺目，制为觥杯，亦为明代文人喜爱。高濂记“宣德年间，夏白眼所刻诸物，若乌榄核上雕有十六哇哇，状半米粒，眉目喜怒悉具。又如荷花九鸶，飞走作态，成于方寸之核，可称一代奇绝……鲍天成、朱小松、王百户、朱浒崖、袁友竹、朱龙川、方古林辈，皆能雕琢犀象、香料、紫檀图匣、香盒、扇坠、簪钮之类，种种奇巧，迥迈前人”（[明]高濂《燕闲清赏笺上·论剔红倭漆雕刻镶嵌器皿》）。李日华赞赏虞山王叔远桃核雕“细如毫发”、“恣取万象于一毫”（[明]李日华《六砚斋笔记》卷一）。其实，榄核雕、枣核雕、扇坠、簪钮之类，工巧太过而至于鬼技淫巧，便失却了艺术品最可宝贵的生命精神。

如果说商周器用是“礼”之器、“道”之具，明代文人器用则纯为生活享受，审美增值了，器用的形而上意义完全消遁。明中叶以降，整个社会的审美，完全没有了汉人风骨、唐人气象乃至于宋人韵致，转而为追新逐异，玩弄小情小趣，满足感官享受。比较汉、唐、宋艺术的大气和格调，明代造物艺术是大大地滑坡了。



第三节 波澜迭起的画派和同步变化的书风

明太祖到永、宣年间，朝野上下励精图治，张扬雄强健劲之美，严谨规范的南宋院体画备受青睐。宣德时，画坛彻底摒弃了元人画风，继承南宋院体画风格的浙派遂活跃于早期画坛。

“靖难之役”使程朱理学在统治集团内部暴露出它的虚伪性，从永乐开始，儒学的权威地位再度衰退。社会需要一种新的哲学思想，于是，明中叶心禅之学应运而生。阳明心学主张以心为本，呼吁将人心复原为“道心”。心学的“致良知”从禅宗直指本心、顿悟自性脱胎而来，因此，阳明心学又被称为“阳明禅”。受阳明心学影响，士大夫纷纷转向自我体认，从明初经世致用的志士转向浪迹江湖的名士和逃离政治的隐士。随社会哲学思想的转变，明代画派波澜迭起。早期形成张扬健拔劲锐的画风，中期江南经济高度繁华，江南士子沉醉于江南绮丽的自然风光，江南绘画率先发而为情趣的捕捉、抒情的表现，以沈周、文徵明为代表的吴门画派兴起，取代浙派成为画坛主流；明后期，国祚渐衰，以董其昌为代表的松江画家重又推崇元人不食人间烟火的画风，重视淡远的笔墨趣味。终明一代，画派层见叠出，却少高峰，画家在宋元矩矱中讨生活，“必以得古人之法与意为上，于是临摹一道，几为明人习画者之不二法门”①。直到情感美学思潮声势日壮，青藤、白阳的写意花鸟画、南陈（洪绶）、北崔（子忠）的变形人物画，为明代绘画别开生面，对后世绘画产生了极为深远的影响。

一、健拔劲锐的早期浙派画

浙派兴起于宣德间，浙江钱塘人戴进为领袖，故称“浙派”。戴进和后继者吴伟都曾供奉宫廷，都以复兴南宋院体画为旗帜。戴进（1388—1462），字文进，师承南宋马、夏，成健拔劲锐一体。他于宣德间进入宫廷，将杭州地区流传的南宋画风带入宫廷，适应了统治者政治需要，因此备受青睐。戴进从宫廷回

① 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局1929年版，第406页。

杭州后，又将宫廷画风带回杭州，当时影响极大。《踏歌图》大斧劈皴方硬劲健，比马、夏更见放纵；《风雨归舟图》（藏台北故宫博物院）以阔笔自左上方斜扫出雨势，山石、行人、孤舟在雨势中忽藏忽露，忽虚忽实，把狂风骤雨的气势渲染得有声有色，极具情绪张力（图八三一）。戴进往往作近景、中景的表达，忽略远景，画面稍见僵硬。湖北江夏人吴伟（1459—1508），号小仙，因其籍贯又被称为"江夏派"。他画法远追李唐，近出戴进，用笔更迅疾简劲，"猛气横发"（[明]李开先《中麓画品》），画巨幅屏障气魄宏伟，画人物有吴道子遗风，当时影响很大。晚年《长江万里图》（藏故宫博物院）更见疏放，全失南宋法度。江夏派张路所画更剑拔弩张，强悍刻露而少含蓄，连推崇浙派的李开先也批评"平山（张路）粗恶，人物如印板，万千一律"（[明]李开先《中麓画品》）。当时代认同了吴派潇洒清逸、温和恬淡的画风以后，文人们便对浙派有失含蓄的画风大加贬斥。晚明，董其昌南北宗论一起，文人均以虚灵淡远为美，浙派愈益声名狼藉，清人甚至批评其有"硬、板、秃、拙"四病（[清]张庚《浦山论画》）。



图八三一：[明]戴进《风雨归舟图》

二、恬淡潇洒的中期四家画

苏州地区是元人画风的发源地。朱棣将都城迁往北京以后，对南方文化的约束减弱，元人画风重新抬头，经明中期到晚期，影响越来越大。徐沁《明画录》收入明代画家800人，江南画家约近一半，苏州画家又近江南画家一半。

明中叶，苏州地区活动着沈周、唐寅、文徵明、仇英等一批画家，名声由南渐北，影响及于朝野，被公认为明中期四家。明四家作品风格不尽一致：沈周和他的学生文徵明家境富裕，优游林下，淡于仕进，以作画自娱，画风上追董、巨，继承元季四家，强调士气，崇尚平淡悠远的绘画风格，以水墨或水墨淡着色表现宁静秀雅、温和蕴藉的画风，体现着文人画的特点；仇英出身漆工，意趣在职业画和文人画之间；唐寅混迹于市民社会，作品亦俗亦雅，在院画与文人画之间。所以，论者多把重士气的沈周、文徵明称为“吴门画派”，简称“吴派”，把唐寅与周臣、仇英称为“院派”或“院体别派”。成化至嘉靖近百年间，是吴门画派声势最大的时期，从者亦多为苏州人。

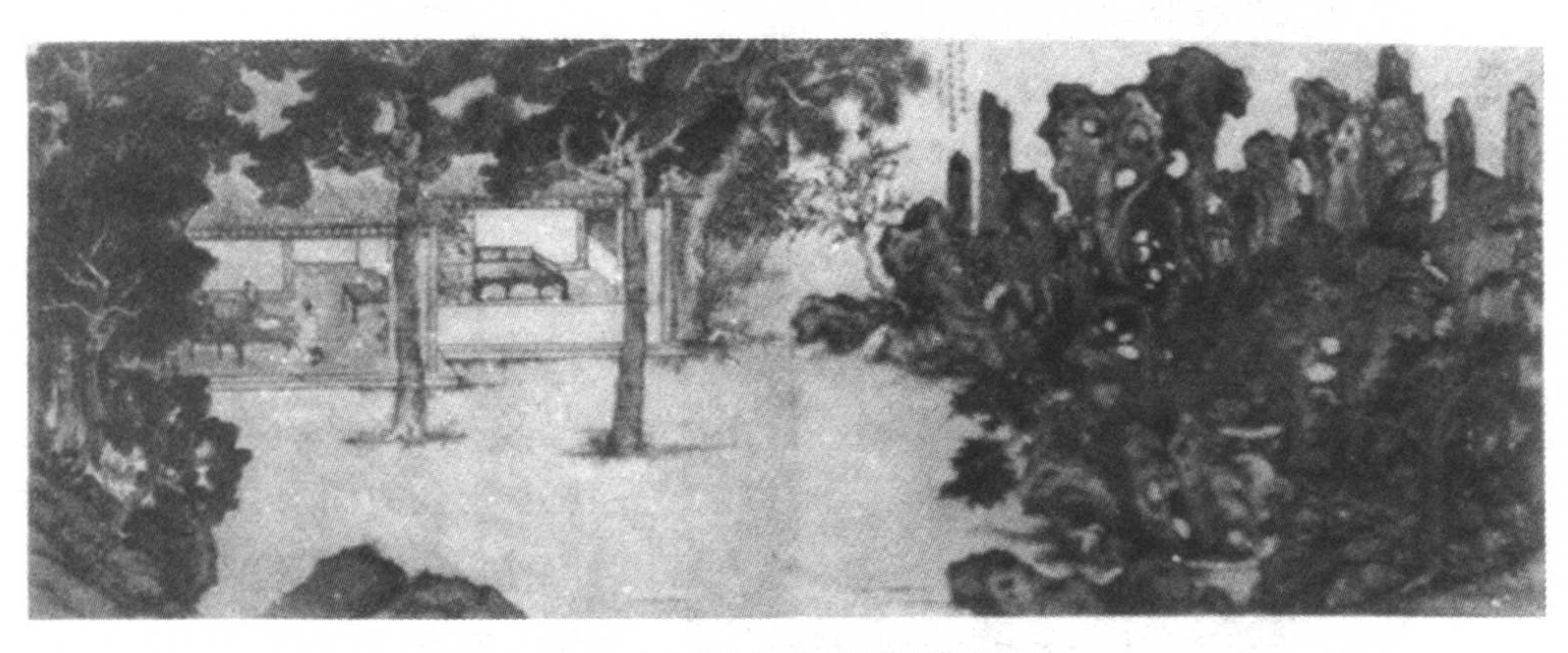


图八三二1：[明]沈周《庐山高图》

沈周（1427—1509），字启南，号石田。他隐居故里长洲（今吴县），博览群书，为人和易，终生不仕。其画融合宋、元

诸家而得黄公望神韵，所不同处在于：将元人的高逸化为平易，敷色清新雅淡，笔墨沉着劲练。早年多作细致小幅，中年以后，作品有细有粗，人称“细沈”、“粗沈”，而以“粗沈”最能代表其风貌。40岁所作巨幅《庐山高图》（图八三二1，藏台北故宫博物院），用王蒙缜密皴法，于苍茫中见文秀，代表“细沈”面貌；52岁作《东庄图》册页24幅（21幅藏南京博物院），构图自然开阔，则是“粗沈”面貌。沈周又是明代水墨花鸟画的开山手。他变宋人的精工为雅逸，传世《墨花图卷》淡墨写出，却气韵沉厚。沈周被公认为明四家之首。

沈周之后，“吴门画派”压倒浙派，声势日壮，文徵明领袖吴门画派达半个世纪之久。文徵明（1470—1559）初名壁，字徵明，更字徵仲，号衡山，曾任翰林院待诏，是吴门画家中惟一与仕途有过瓜葛的画家。他为人深得中庸之道，其画很少动荡奇异豪壮之势，布局多层叠而上，不追求空间的纵深，笔峰毫不刻露，美感平和恬静，静穆明润。在古代画家中，他似乎有意追求平面图案般的



图八三二2：[明]文徵明《真赏斋图》

安排，追求形式感（图八三二2）。他早年作画多用青绿细笔，中年以后时有粗笔，人称“细文”、“粗文”。《绿荫清话图》（藏故宫博物院）、《林榭煎茶图》（藏天津艺术博物馆），格调文雅，是“细文”的代表作；《溪桥策杖图》（藏故宫博物院）墨色深秀酣畅，则为“粗文”。人物画《二湘图》（藏故宫博物院）仿顾恺之画法，造型古拙，游丝描工细连绵，敷色清淡。画兰竹师法赵孟頫，所画墨兰文雅隽秀，有“文兰”之称。文徵明作品面貌多变，个人情感则不外露。子文彭、文嘉，

从子文伯仁等，一门擅画，而以文伯仁所画水平为高，学者甚众。弟子中，以陈淳能自立门户。

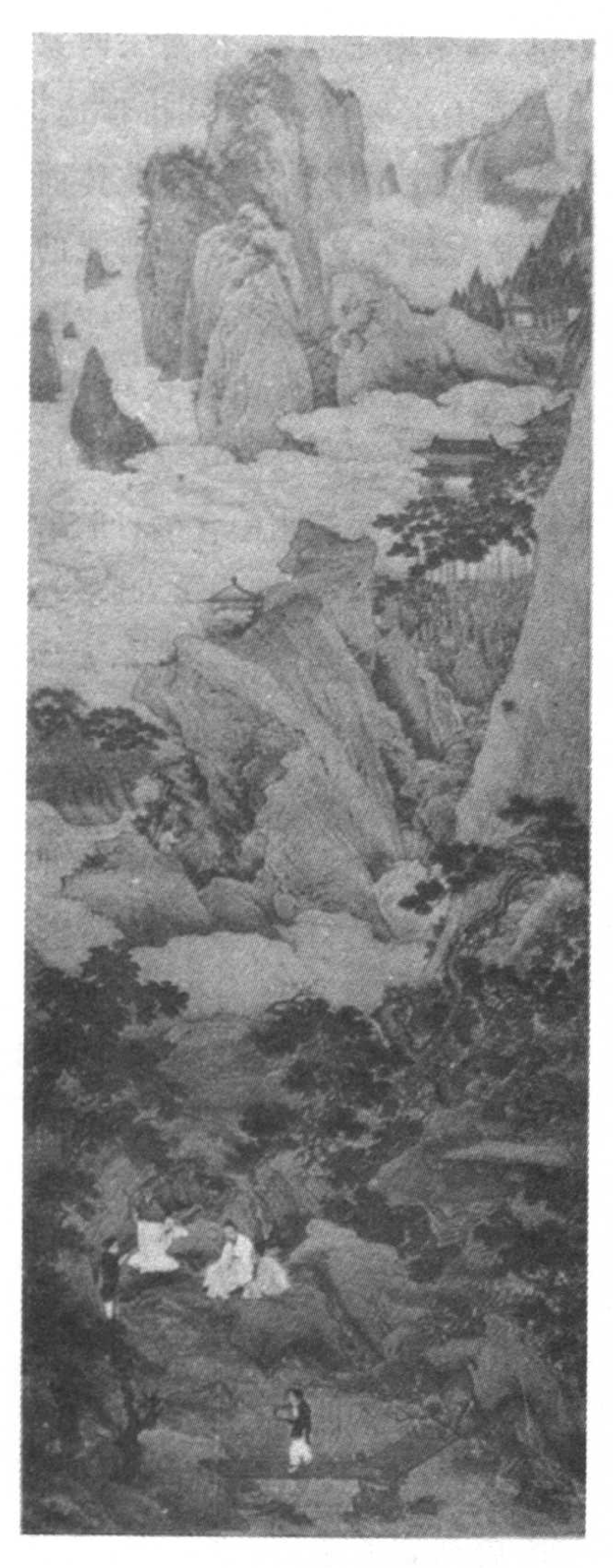
唐寅(1470—1523)，字子畏，号伯虎，又号六如。他早年追求功名，为科举作弊案株连下狱，从此转向放浪。其画初师周臣，继学南宋四家，将南宋四家之峭拔刚硬转变为柔和雅逸。他又能诗，善文，工书，以院体而兼文人画的笔墨和众体精能的本领，被史家郑昶等称为“院派”。山水画如《山路松声图》(藏台北故宫博物院)，笔墨精谨爽利，小斧劈皴刚中含柔；《骑驴归思图》(藏上海博物馆)画法苍逸，更是难得的杰作。早年人物画以工笔重彩为主，如《孟蜀宫妓图》(图八三二 3，藏故宫博物院)；继而参以元人画法，如《事茗图》(藏故宫博物院)用笔精细圆润，墨色融和清丽；最后转向水墨写意，如《秋风纨扇图》(藏上海博物馆)用“兰叶描”画出，风格潇洒清峻。画花卉或用水墨随意点染，或淡设色，比沈周笔触灵动，“极秀润缜密而有韵度”([明]王世贞《艺苑卮言》)。清人评价，“六如居士笔墨灵逸，李唐刻划之迹，为之一变，洗其勾斫，焕然神明”([清]恽格《南田画跋》)；“其皴法虽似北宗，实得南宗之神髓”(同上)。唐寅浪迹江湖，以卖画为生，文人画家而职业化，为以画为“余事”的文人不齿。这恰恰从一个侧面说明，唐寅迎合了明中期书画市民化、市场化的



图八三二 3：[明]唐寅《孟蜀宫妓图》

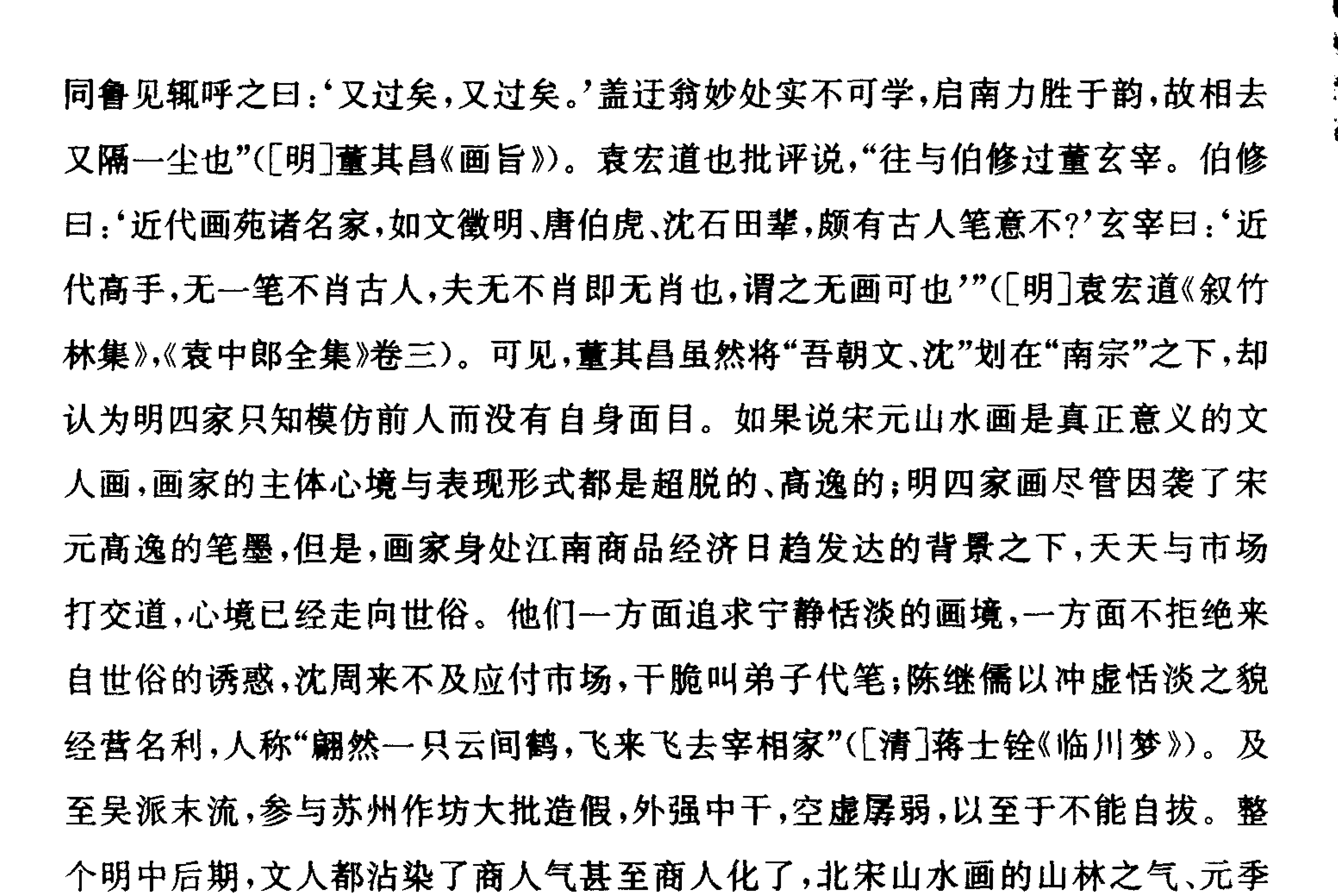
社会大趋势。

仇英(约1494—1561)师周臣，兼师赵伯驹和南宋院体，擅青绿山水，敷色厚而不腻，鲜而不艳，工而不滞，风骨劲俏又妍丽秀润，连推崇南宗的董其昌也称赞他是“赵伯驹后身，即文、沈亦未尽其法”([明]董其昌《画禅室随笔》)。如绢本《桃源仙境图》(图八三二4，藏天津艺术博物馆)，水墨与丹青并用，骨力峭拔，墨、色熠熠生辉。他也能画水墨一路，如《临萧照瑞应图卷》(藏故宫博物院)，构图平远空旷，用笔粗劲，设色凝重，是其摹古的精品。画人物也有工笔重彩和粗笔写意两种。仇英漆工出身，诗文、书法修养不足，所以，虽然沈周也大卖其画，后世文人却只把仇英看做职业画家，将他排斥在“吴派”之外。



图八三二4：[明]仇英《桃源仙境图》

明四家是最能够代表明代绘画时代精神的画家集群。他们强调“士气”，注重主观情绪的表达，画风温雅秀丽又各具特点：沈周苍，衡山文，唐寅秀，仇英细。元以前，画家多不用款，即或题款，不过藏于石缝；元时，题款与绘画并工；到了明四家，诗、书、画、印一体，成为绘画不可或缺的组成要素。“衡山翁行款清整，石田晚年题写洒落，每侵画位，翻多奇趣。白阳辈效之”([明]沈颢《画麈》)。但是，明四家的画，画法大致不出元季四家矩矱，缺少开创性的贡献，审美大体甜俗柔媚，自身个性面貌不突出。连董其昌也批评“吴下之画师恬俗”，批评沈周之画力有余而韵不足，“沈石田每作迂翁(倪瓒)画，其师赵



同鲁见辄呼之曰：‘又过矣，又过矣。’盖迂翁妙处实不可学，启南力胜于韵，故相去又隔一尘也”（[明]董其昌《画旨》）。袁宏道也批评说，“往与伯修过董玄宰。伯修曰：‘近代画苑诸名家，如文徵明、唐伯虎、沈石田辈，颇有古人笔意不？’玄宰曰：‘近代高手，无一笔不肖古人，夫无不肖即无肖也，谓之无画可也’”（[明]袁宏道《叙竹林集》，《袁中郎全集》卷三）。可见，董其昌虽然将“吾朝文、沈”划在“南宗”之下，却认为明四家只知模仿前人而没有自身面目。如果说宋元山水画是真正意义的文人画，画家的主体心境与表现形式都是超脱的、高逸的；明四家画尽管因袭了宋元高逸的笔墨，但是，画家身处江南商品经济日趋发达的背景之下，天天与市场打交道，心境已经走向世俗。他们一方面追求宁静恬淡的画境，一方面不拒绝来自世俗的诱惑，沈周来不及应付市场，干脆叫弟子代笔；陈继儒以冲虚恬淡之貌经营名利，人称“翩然一只云间鹤，飞来飞去宰相家”（[清]蒋士铨《临川梦》）。及至吴派末流，参与苏州作坊大批造假，外强中干，空虚孱弱，以至于不能自拔。整个明中后期，文人都沾染了商人气甚至商人化了，北宋山水画的山林之气、元季山水画恍若天际冥鸿的隔世之美，明人是无法企及了。

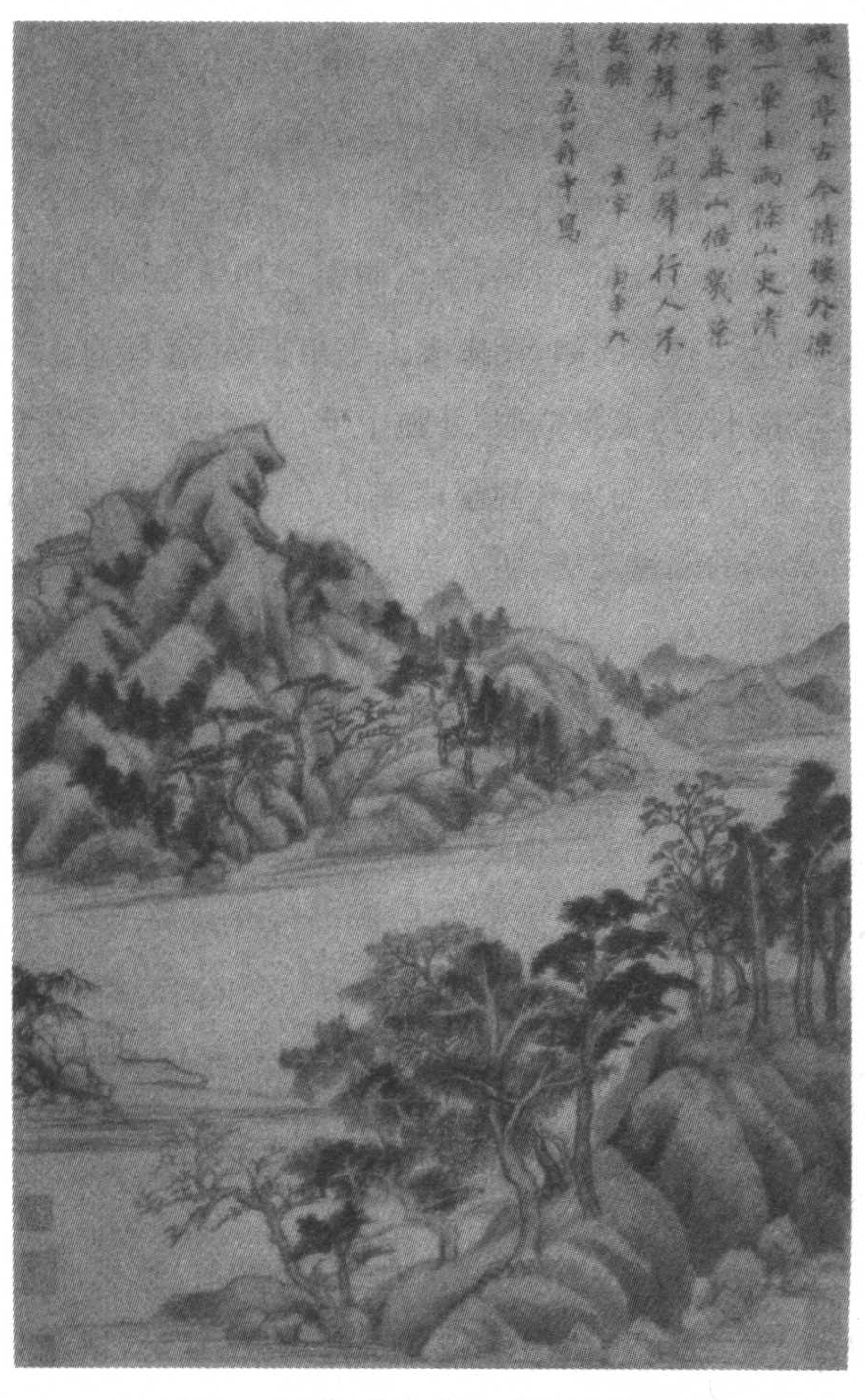
三、注重笔墨的后期松江派等

明后期，在苏州和附近松江地区，出现了以顾正谊为首的华亭派、以沈士充为代表的云间派、以赵左为标志的苏松派等许多风格相近而名目各异的画派，画风都与吴派相近而稍有不同。以董其昌、陈继儒为旗帜，三派又合称“松江派”。所以，画史也有称“沈、文、董、陈为明季吴派四大家”①。松江派与吴门派不同在于，“苏州论画理，松江论画笔”（[明]唐志契《绘事微言》）。也就是说，松江派更注重笔墨表现。

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白，别署思翁、香光居士，华亭（今上海市松江县西）人。18岁时，从莫是龙父莫如忠学书，以后，博取晋唐诸家，画学黄公望，中年改宗董、巨，山水、书法均闻名海内。因其累官至太常少卿、礼部

① 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店1984年版，第57页；沈子丞：《历代论画名著汇编》，北京：文物出版社1982年版，第209页。

右侍郎、礼部尚书，遂成画坛领袖，死后赠太子太傅，谥文敏。他在晚明激进的文化运动中，“并没有像李贽、袁宏道等激进主义者那样采用极端的方式从外部来改造古典文化传统，而是通过弘扬典雅而富有灵性的名士精神，来剔除自己所面临的传统中的某些萎靡和僵化的因素”①。其山水画彻底摈弃了刚猛激烈之风，从董源的图式、米芾的笔墨、倪瓒的简洁、黄公望的萧散中脱出形成



图八三三：[明]董其昌《书画合璧笺》

① 舒士俊：《董其昌研讨会综述》，《中国绘画研究论文集》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 932 页。

自己松灵秀逸、含蓄淡雅的风格，用笔柔中有骨，近于抽象，笔致墨韵在返璞归真、似与不似之间，有生、拙、真、淡的趣味，人称"云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者也"（[清]姜绍书《无声诗史》卷四）（图八三三），题款则书不题"玄宰"，画不题"其昌"。他59岁所作水墨山水《升山图》（藏南京博物院），深得米氏云山神韵；青绿山水如《昼锦堂图》（藏吉林省博物馆）用没骨画法，舍刚硬的墨骨为和柔的渲淡；《秋山积翠图》（藏上海博物馆）介于水墨、青绿之间。董其昌画风笼罩苏松地区，赵左因他不敷应酬，常为他代笔。一般而言，董其昌真迹生拙，代笔则较秀润。清初四王、四僧等，无不受董其昌影响。四王直承董其昌衣钵，"南宗画"主宰明清画坛达数百年之久。如果说五代两宋山水画是概括化了的客观山水，元人山水画是抒情化了的主观山水，董其昌追求的，则是笔墨自身。从物境美到意境美到笔墨美，反映了中国山水画家审美观的演进。

明后期，江南商旅辐辏，城市增多，卖画竞争激烈，市场造成画派丛生，甚至一城一派，一人一派，名目各异。加之诗歌、散文、书法无不分宗分派，文学领域的结派结社——前七子、公安派、竟陵派、复社、几社等等，曲学领域的结派结社——五伦派、昆山派、吴江派、临川派等等，也给画派以影响。

新安人程嘉燧，与董其昌、王时敏、王鉴等时号"画中九友"，又因寓居嘉定，与李流芳等合称"嘉定四先生"。他晚年回到新安，对清代新安画派的形成产生了一定影响。所画《松石图》（藏南京博物院），"笔笔舒松，但又松而不懈；笔笔放逸，但又十分文雅；笔笔短促，内气却又绵绵不绝；正气堂堂，高贵祥和，平易近人"，"堂堂正正，有似汉唐气象；自然天成，有如宋人气格；见笔见墨，是元人风采；活泼灵动，又是明人风格"[①]。蓝瑛画风苍劲，史称"浙派殿军"；因其传派在浙江钱塘，又称"武林派"。其实，蓝瑛杂学宋、元，贯通浙、吴，画风苍劲，却从黄公望等人手，作家气中，士气犹在，称"武林派"更为合适。嘉兴项圣谟，山水画紧追宋元，功力精深，笔法严谨，自成一家，人称"嘉兴派"。僧担当僻居云南，山水画学董其昌，画风超逸，禅意甚浓，一枝独秀。还有萧云从为首

① 郑奇：《程嘉燧〈松石图〉欣赏记》，《江苏画刊》2000年第7期。



的"姑熟派"、邹子进为首的"武进派"、盛时泰为首的"江宁派"等等，不过是吴派支流，影响甚微。

四、复古、作态到个性表现的书法

明初书法继承宋、元帖学，三宋——宋克、宋璲、宋广代表着明初复古书风；适应科举的"台阁体"书法泛滥，二沈——沈度、沈粲是此体的代表。明中期，既是帖学普及的时代，也是帖学走向没落的时代，吴门书家以世俗的心境作优雅的表现，对形式的注重流于表面，祝允明、文徵明、王宠等，书风都秀丽文雅，祝、文与唐寅、徐渭合称"吴中四才子"。史称"明书尚态"，"态"本身就有"作态"的意味。如果说晋人艺术尚韵，盛唐艺术尚法，宋人艺术尚意，那么，明中叶书法的尚态，不仅与甜俗柔媚的明中期四家绘画暗合，也与晚明弥漫在戏曲、小说、版画、雕塑中的市民潮流暗合，明中叶以降的文人、明中叶以降的艺术，都有了几分作态了。

如果以"明书尚态"概括整个时代书法，则既不准确，也流于概念化。中晚明，书画市场的兴起使专供欣赏的书法从实用书法中分离了出来，书法功能的转换，使人们更多地关注书法作品的形式，立轴、中堂、斗方、手卷、扇面、对联……各种装裱形式出现了，欣赏功能的突显带来了书法形式的变革，书法形式的变革又促使书法用笔由精细谨慎向恣肆攲侧转变，徐渭、刑侗、米万钟、黄道周等书家，崇尚书法的个性美，给书坛带来了生气。华亭派董其昌，书法初宗米芾，远师晋唐，行书温婉恬淡，草书流丽潇洒，以平淡蕴藉、富有禅味的书风自成一派，与狂放的书法形成鲜明对照，对明末清初书风影响很大，书法家黄惇甚至称其为"钟、王发端以来，文人流派书法发展史上追求意境最为成功的书法家"①。

宗白华说，西方艺术整体风格的变化，从建筑风格的变化中反映出来；中国艺术整体风格的变化，则从书法中反映出来。明代书风的变化，正与明代社会思潮的变化、明代画派画风的变化同步。

---

① 黄惇：《董其昌的书法世界》，刘从成主编：《中国书法全集》，北京：荣宝斋出版社 1992 年版，第 2 页。

第四节 由雅入俗，雅俗分化——浪漫思潮和市民艺术

明中叶以后城市经济的发展、资本主义的萌芽，使市民阶层日益壮大，思想日趋活跃，新兴市民人性的觉醒、价值观念的转变，给传统伦理纲常巨大的冲击，迎合市民需要的俗艺术空前兴盛。被称为“四大奇书”的章回小说《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》都诞生于明代，正是因说书人先将脚本分段，以便分场演出，进而为文人效法，“章回体”成为明代小说普遍采用的形式。冯梦龙作话本小说《三言》，凌濛初将文言笔记小说改编为市民易懂的拟话本小说《二拍》，使话本和拟话本进入了文学读本的时代，影响扩大的同时，也丢失了勾栏瓦舍演出时的即兴智慧。闲情美文空前流行，徐渭、李贽、屠隆、汤显祖、公安三袁以及明清之际的张岱、李渔和其后的沈复、袁枚……都是写小品文的能手，李贽与陈继儒、袁宏道等被称为明清散文十五家，魏学洢《核舟记》、归有光《项脊轩志》、张岱《柳敬亭说书》等，贴近市民生活，抒发个人感受，成为古代散文的名篇。融合南北戏曲长处、更成熟更完备的戏曲形态——传奇降生。魏良辅改革昆山腔，使昆山腔成为文人的戏曲，走向了雅化和诗化。我国古代戏剧出现了继元杂剧之后的又一高峰。“自三百降而为骚、赋，骚、赋不便人乐，降而古乐府：古乐府不人俗，降而以绝句为乐府：绝句少宛转，则又降而为词”（[明]汤显祖评《花间集》序），当市民需求成为社会需求的主导趋向时，词必然降为曲，再降为杂剧和传奇。艺术平民化，由雅人俗，是明清艺术审美的总体趋向。明代宫廷剧“代表了北杂剧的余绪，以其显赫的规范化整体气势宣告了这一曾在戏曲史上熟放异彩的艺术形式的结束”，文人剧“则是杂剧艺术在为自己生存而作坚忍努力”，表现出“以自由多样为特征的个体探索精神”①，成为杂剧创作闪烁光彩的末笔。

徐渭、汤显祖是明代中后期浪漫思潮中的艺坛主将。徐渭于绘画、书法、戏剧、剧论等方面都有杰出成就，《牡丹亭》则是汤显祖主情论在戏曲创作领域的典型反映，是我国传奇鼎盛时期的典范之作。版画由文学读本插图和画谱

① 徐子方：《明杂剧研究·引言》，台北：文津出版社1998年版。



等的印行带动起来，陈洪绶的版画、《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》，代表了我国古代版画的最高成就。

一、浪漫思潮及其艺术主张

明中叶，资本主义生产关系的萌芽催醒了人们的变革意识，新旧价值观念交织并行，阳明心学应运而生。王守仁(1472—1528)，字伯安，号阳明，因筑阳明洞以讲学，自称“阳明子”，世称“王阳明”。他痛感纲常伦理为统治者劣迹所破坏，提倡“心即理”、“致良知”，以恢复封建道德秩序。其后，泰州学派王艮进一步提出“百姓日用即道”，把王学的“致良知”发展为“复初”说，客观上承认了个性存在的合理性。于是，明中叶以后，士大夫中刮起了一股狂禅之风。表面看来，明代心学是宋代理学的继承和发展，明代“狂禅”是宋代禅悦的继承和发展，其实，二者有着本质的区别。宋代理学重束缚个性的“理”，重心与理、物与我的和谐，明代心学则重“本心”，重个性；宋代禅悦重清净无欲，使士大夫心理趋于内省和封闭，明代“狂禅”则呵佛骂祖，敢于否定传统价值观念。阳明心学于无意中打开了思想解放的大门，充当了情感美学思潮的理论基石。

明中后期的狂禅之风中，李贽、袁宏道、徐渭、汤显祖等人，高举情感解放的大旗，钟惺、屠隆、张岱……晚明诸子推波助澜，矛头直指复古思潮和儒家伦理美学，掀起了一场以反对理性、张扬个性情感为特征的人文思潮——浪漫主义思潮，或称“情感美学思潮”，我国以和谐为主要特征的美学转向了以冲突为主要特征的美学。主情派的文人们，不愿意再过士大夫“神骨俱冷”的枯淡生活。他们热情地投身社会，空前地重视主体价值和个性情感，大胆地追求尘世的幸福与欢乐，反对与人性不相容的“理”。主情派文人的艺术，也不再满足于传统艺术的明道、言志，而重视再现凡人的生活和情感，“夺他人之酒杯，浇自己之块垒；诉心中之不平，感数奇于千载”([明]李贽《焚书》卷三《杂说》)，艺术史上出现了前所未有的个性化现象。晚明清初的浪漫主义思潮，是封建社会资本主义萌芽的折射，具有鲜明的近代人本主义色彩，一定程度上是西学东渐的结果。它使我国知识分子人性觉醒，价值观念和思维方式改变，使我国古代社会思想出现了继战国以后又一次大动荡大分化大进步，也使晚明清初艺术

一新面目。大量通俗、言情、有强烈市民性格的文艺作品，以广阔的视角和巨大的包容量摄取了五光十色的社会生活画面，有声有色地刻画了市民的生活状态和心理状态，其成就令复古派艺术不能望其项背。市民艺术又影响了晚明宫廷艺术、文人艺术和宗教艺术，蜕变出新的艺术形式。受此影响，晚明清初学术界宗派林立，异说纷呈，硕果累累，成为中国学术史上天崩地坼的时代。

泉州人李贽(1527—1602)，号卓吾。作为王学继承人，其离经叛道精神远过于王学，"童心说"是其重要的艺术主张之一。"夫童心者，绝假纯真、最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣"。童心是赤子之心，是生命本真之心，"天下之至文，未有不出于童心焉者也"，保住"童心"，就"无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者"。他认为，艺术创作应该"发于情性，由乎自然"([明]李贽《读律肤说》)，从自己的阅历和情性出发，"各人自有各人之事，各人题目不同，各人只就题目里滚出去，无不妙者"([明]李贽《续焚书·与友人论文》)。音乐作为一种艺术形式，与人的性情有直接关系，"性格清澈者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格，便有是调，皆情性自然之谓也"，由此得出，音乐不可能于"情性之外，有礼义可止也"([明]李贽《读律肤说》)的结论。他还以伯牙向成连学琴为例，"盖成连有成连之音，虽成连不能授之于弟子；伯牙有伯牙之音，虽伯牙不能必得之于成连。"琴技是可学的，而情性"乃自得之也"([明]李贽《征途与共后语》)。他为直抒胸臆的俗文艺大声疾呼：

> 诗何必古《选》，文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业。皆古今至文，不可得而时事先后论也。([明]李贽《焚书·童心说》)
>
> 孰谓传奇不可以兴，不可以观，不可以群，不可以怨乎？([明]李贽《焚书·红拂》)

李贽的言论表达了主情派文人的艺术主张，其情感状态一反我国传统文人的温柔敦厚、超脱虚静，而是颠狂，率性，张扬激厉，慷慨不平。

公安派袁氏兄弟和竟陵派钟惺，提倡独抒性灵，不拘格套。袁宗道(1560—1600)、袁宏道(1568—1610)、袁中道(1575—1630)是湖北公安人，世



称“公安派”。袁宏道说：

> 弟小修诗……大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魂。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处，亦多本色独造语。（[明]袁宏道《袁中郎全集》卷三《叙小修诗》）

由性灵而见“真人”，由“真人”而出“真声”：

> 或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类，犹是无闻无识真人所作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好、情欲，是可喜也。（[明]袁宏道《袁中郎全集》卷三《叙小修诗》）

他赞扬任性而发的文字，反对前后七子的复古主张：“盖诗文至近代而卑极矣。文则必欲准于秦汉，诗则必欲准于盛唐，剿袭模拟，影响步趋，见人有一语不相肖者，则共指以为野外狐道……秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之诗？”艺术理应应时而变，不断创新，“唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。且夫天下之物，孤行则必不可无，必不可无，虽欲废焉而不能。雷同则可以不有，可以不有，则虽欲存焉而不能”（[明]袁宏道《袁中郎全集》卷三《叙小修诗》），强调艺术创作最可宝贵的个性精神。叶朗说，“‘性灵’除了真性情这一层涵义外，还包含有‘灵’这一层涵义。‘灵’，就是汤显祖说的‘心灵’，也就是袁氏兄弟常说的‘慧’或‘慧黠之气’。对于作家来说，这种‘慧黠之气’，也就是人们通常说的‘才气’”①。晚明清初文人经常强调的“趣”，正由“慧黠之气”而生。光有“慧黠之气”还不一定能得趣：

> 夫趣之得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，口喃喃而欲语，足跳跃而不定，人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也……山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣，而趣近之……入理愈深，然其去趣愈远矣。（[明]袁宏道《袁中郎全集》卷三《叙陈正甫〈会心集〉》）

① 参见叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1987 年版，第 346、347 页。

袁宏道所说的“趣”是“不求趣而趣近之”的自然之趣，它基于李贽所说的“童心”。在这一点上，袁宏道的“性灵说”与李贽的“童心说”不谋而合。袁宏道说，“世人所难得者唯趣”（[明]袁宏道《袁中郎全集》卷三《叙陈正甫〈会心集〉》），“夫诗以趣为主”（[明]袁宏道《西京稿序》）；李贽说，“天下文章，当以趣为第一”（[明]李贽《评水浒传》）；汤显祖提出，“凡文，以意、趣、神、色为主”（[明]汤显祖《答吕姜山》）；李渔说，“趣者，传奇之风致”（[清]李渔《闲情偶寄》）。“趣”成为明清艺术批评中的高频字。以致学者说，“明清（特别是明代）是一个重趣的时代，明清文艺也是重趣的文艺”①。这固然映照出明清俗文艺的繁荣，然而，“趣”之境界，既不如汉魏风骨，亦难比大唐气象。它昭示着封建社会从上升走向衰落，士大夫求宋人之雅不过仅有皮相，世俗生活的万般情趣，才是他们津津乐道的对象。

袁宏道认为，“人生几日耳，而以没来由之苦，易吾无穷之乐哉！计欲来岁乞休，割断藕丝，作世间大自在人”②。这固然表现出晚明士子的生命觉醒，但是，袁宏道的人生观，与儒家的修齐治平、道家的恬淡无为，是别如霄壤了。叶朗联系公安“三袁”的生活态度，指出公安派“性灵”、“趣”的消极一面：

> 李贽讲“童心”，着重是要求摆脱封建礼教、儒家教条的束缚。汤显祖讲“情”，也是着重要求摆脱封建社会的“理”和“法”的束缚。他们都是面向现实的。而公安派讲“性灵”，讲“趣”，却着重美化那种所谓“于业不擅一能，于世不堪一务”的“最天下不要紧人”，以及那种所谓“无拘无束，得自在度日”的“山林之人”，同时为他们自己那种追求酒肉声伎、“率心而行无所忌惮”的生活方式提供论证。性灵说包含着脱离现实的消极因素和庸俗低级的趣味。③

可见，袁宏道的“性灵”说与李贽的“童心”说又是有区别的。三袁的言论固然推进了个性艺术的发展，也为晚明世风糜烂、艺术追求感官刺激推波助澜。这是我们在肯定浪漫主义思潮积极意义的同时，要加以认识和给予批判的。

---

① 樊波：《中国书画美学史纲》，长春：吉林美术出版社1998年版，第525页。

② [明]袁宏道：《龚维长先生》，《袁中郎全集》卷一，《有不为斋丛书》本，时代图书公司1934年版。

③ 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社1987年版，第348、349页。



二、狂飙突起的徐渭

在明中后期的浪漫主义思潮中，徐渭是一员艺坛主将。他开创了水墨大写意花鸟画，创作了粗服乱头的书法，写出了优秀的南杂剧《四声猿》和《歌代啸》，撰写了中国古代戏曲史上惟一一本南戏理论著作《南词叙录》今存其著作有：《徐文长集》三十卷、《逸稿》二十四卷附杂剧四种、《佚草》十卷。明人称其“行奇，遇奇，诗奇，文奇，画奇，书奇，而词曲尤奇”(《四声猿·跋》)，他历尽坎坷的一生、他独到的艺术和艺术思想，留给后人说不尽的话题。

徐渭(1521—1593)，山阴(今浙江绍兴)人，初字文清，改字文长，自号天池山人、青藤道士等，别署田水月。少为诸生，屡试不举，遂以教馆为业。37岁入浙闽总督胡宗宪府为幕客。胡宗宪获罪入狱后，他九次自杀，曾“自持斧击破其头”，又“以利锥锥其两耳”([明]袁宏道《袁中郎集·徐文长传》)，“九死辄九生”([明]徐渭《徐文长三集》卷四《感九诗》)，失手杀妻而至身陷囹圄。出狱以后，愈益颠狂潦倒，视礼法为“碎礫吾肉”([明]陶望龄《徐文长传》)，“当时达官贵人，骚人墨客，文长皆叱而奴之，耻不与交”([明]袁宏道《袁中郎集·徐文长传》)。政治上的长期失意，使徐渭有充裕的精力放情于书、画、词、曲。此后，徐渭北游河北、辽宁、北京，万历十年(1582年)抱病还乡，与诗画相伴，卒年73岁。

(一)脱颖而出的大写意花鸟画

明代花鸟画史，是一部由工到写的变革史。明初，王绂、夏昶画墨梅墨竹，基本是元人此类题材和风格的延续。永宣至成化、弘治年间，是宫廷绘画的繁盛时期。永乐时，院画家边文进，字景昭，师法黄筌，画风工细妍丽，代表作有《双鹤图》(藏故宫博物院)等；明中期，吕纪以工笔重彩画花鸟，以水墨写意画树石，工中带写，代表作如《残荷鹰鹭图》(藏故宫博物院)等；林良放为水墨粗笔，尤擅画鹰，如《苍鹰图轴》(藏南京博物院)等，用笔奔放又不失矩度；孙龙擅画没骨花卉；周之冕则兼工、写之长，勾花点叶，自创一格，开清代常州派之先河。明中期，沈周花鸟画开水墨新风，如《辛夷墨菜图卷》(藏故宫博物院)等。稍后有陈淳(1483—1544)，字道复，号白阳山人，用“飞白”笔势画水墨写意花



图八四二 1:［明］徐渭《墨葡萄》

鸟，《花卉册》20页（藏上海博物馆），水墨点乱，淋漓纷披，如烟如动。直到徐渭，我国花鸟画从工笔到水墨大写意的蜕变才真正完成。清人总结明代花鸟画演变历程时说：

有明惟沈（周）启南、陈（淳）复甫、孙（克弘）雪居辈，涉笔点染，追踪徐（熙）、易（元吉）；唐（寅）伯虎、陆（治）叔平、周（之冕）少谷以及张（翀）子羽、孙（杕）漫士最得意者，差于黄（筌）、赵（昌）乱真；他若范（暹）启东、林（良）以善，极遒逸处，颇有足观；吕（纪）廷振一派，终不脱院体，岂得与大涵（雁黄）牡丹、青藤（徐渭）花卉超然畦径者同日语乎！（［清］徐沁《明画录》）。①

如果说陈淳没有把文人清隽秀逸的气质彻底丢弃，徐渭则将个人的遭际和对社会的不满一寄毫端，在笔飞墨舞中宣泄狂涛般的情感。他以大笔侧锋疾扫，纵横恣肆，一扫前代文人画的温文尔雅。《杂花图卷》（藏南京博物院）是徐渭水墨大写意花鸟画的代表作。画上，荷叶、石榴、葡萄运笔如崩山走石，用墨如大雨滂沱，满纸如飒飒风动，骤雨疾来，震颤人心。《墨葡萄》（图八四二 1，藏故宫博

① 本书括号中画家名为笔者所加。



物院)，折枝从右至左，横插画面，遒劲有力的藤蔓，是画家刚直倔犟、不附不阿的个性写照；而一团团墨彩斑驳的叶片，又是画家一腔激愤之情的倾泻；题诗跌宕欹侧："半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛乱掷野藤中！"傅雷称赞说："几百年前的艺术家，裹挟着风和雨、雷和电的狂态，一下子站在我们面前，使我们热血也为之沸腾。"①

徐渭的题画诗，集中反映了他愤世嫉俗的情感和孤高自傲的个性精神。自题《青藤书屋图》，"两间东倒西歪屋，一个南腔北调人"，落拓不流世俗的情怀跃然纸上；《水墨牡丹图》中，徐渭自谓所绘泼墨牡丹"虽有生意，终不是此花真面目"。为什么不作客观存照？因为"牡丹为富贵花王，光彩夺目"，而徐渭"本窭人，性与梅竹宜。至荣华富丽，风若马牛"，所以"宜弗相似也"。泼墨为之的牡丹远离了"荣华富丽"的"真面目"，倒与穷愁潦倒、耿介傲岸的徐渭身世个性相合，题诗升华了画面意境。这已经不是早期艺术的"有我之境"，而是自然也得服从"我"的情感。如果说有我之境是物我为一，无我之境是上达于天，那么，明末以降在中国诞生的情感美学思潮，是高扬主体，变物为我的"适我之境"②。相对于有我之境的伦理人格、无我之境的自然人格，在"适我之境"里，已无文质彬彬、温柔敦厚可言，而是高扬个性精神，孤傲激愤，与传统决裂。事实上，中国的知识分子又很难彻底丢弃儒家理想。徐渭在一幅画有螃蟹芦花的画上题"传卢"二字(藏故宫博物院)，"传卢"者，"传胪"也，指古代科举殿试后唱名的仪式；又在《黄甲图轴》上题诗，"兀然有物气粗豪，莫问年来珠有无。养就孤标人不识，时来黄甲独传胪"，"黄甲"语意双关，既指螃蟹，又指科举及第者。徐渭讽刺考中功名的人"才"大气粗，像螃蟹一样有眼无珠。他并没有完全泯没金榜题名的意愿，只能把对社会见弃的无奈化为一腔愤恨。

徐渭与稍后的董其昌相比，董其昌官运亨通，折衷圆融，意态闲适；徐渭愤世嫉俗，眼空千古，孤标独立。董其昌画风内敛而雅淡，徐渭画风外露而激愤。董其昌画看似轻松自然，实则精心布置；徐渭画不假机杼，天机自出。徐渭开创的大写意花鸟画代有传人，石涛继其衣钵，"青藤笔墨人间宝，数十年来无此

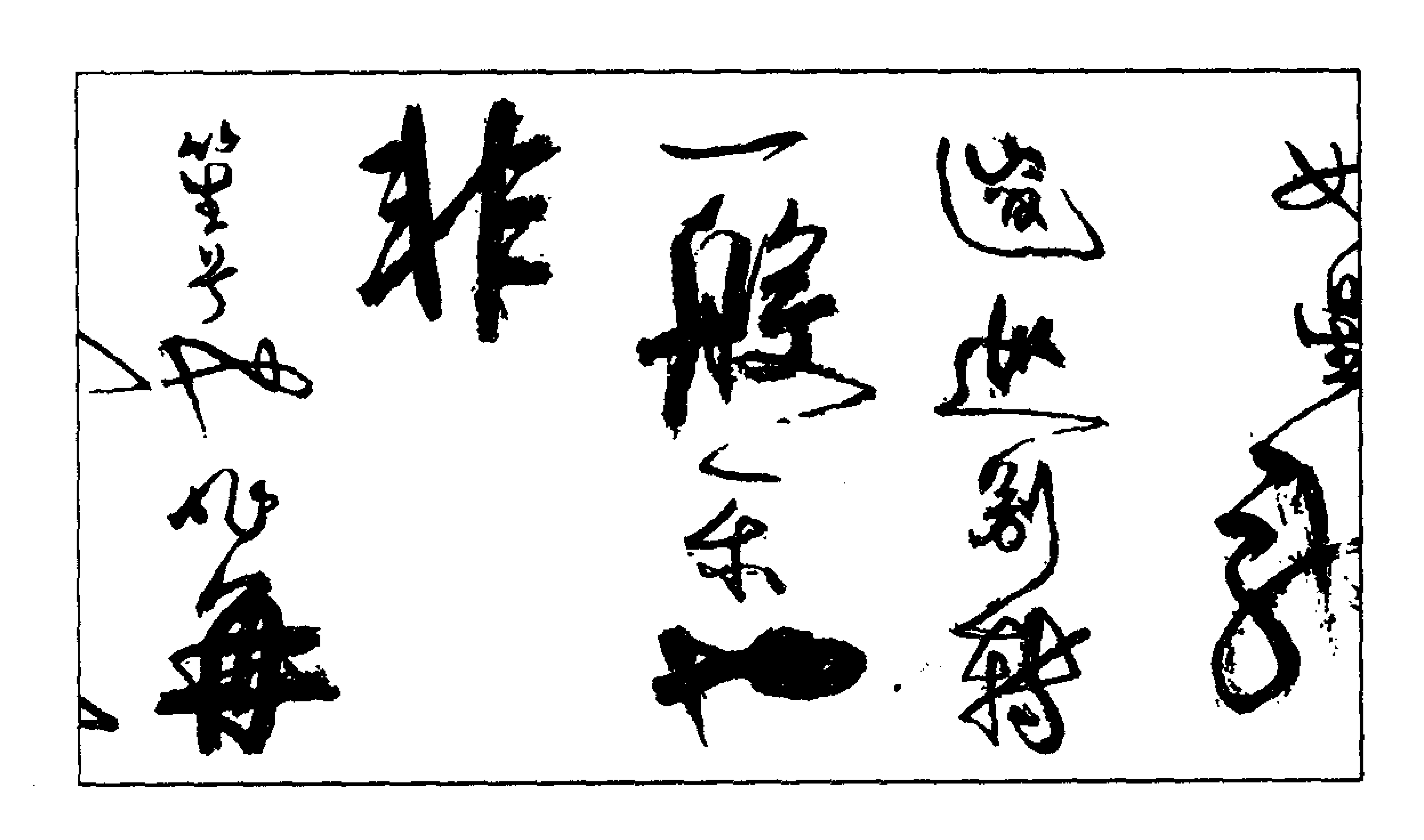
① 傅雷：《中国画创作放谈》，《艺术世界》1998 年第 4 期。

② 参见成复旺：《神与物游》，北京：中国人民大学出版社 1989 年版，第 201 页。

道”（[清]石涛《题四时花果图卷》）；郑板桥愿为“青藤门下牛马”（[清]袁枚《随园诗话》）；齐白石赋诗，“青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来”（齐白石《老萍诗草》）；虚谷、赵之谦、吴昌硕、潘天寿等均以徐渭为师，大写意花鸟画创作，成为近现代花鸟画坛的主流。

（二）粗服乱头徐渭书

徐渭曾经自诩“吾书第一，诗二，文三，画四”（[明]陶望龄《徐文长传》）。他书学米芾而自出新意，草书最具个性。《白燕诗轴》（藏绍兴文物管理处），狂草字字连绵，笔意相属，隔行不断。常有一笔数字成连体字群，各字不可拆看。例如第二行“候青阳”、第四行“圆何处”、第七行“呈瑞色”都是字群造型，从字群首字落笔到末字收笔，转折提按，虚实疾徐，变化多端。巨幅立轴《杜甫诗轴》和长达6.5米的《草书诗卷》，更激情奔宕，不可遏止，令人想见其如颠如狂、如醉如痴的



图八四二2：[明]徐渭草书《青天歌》

创作状态。徐渭还把草书的运笔技巧融人写意画的创作，“元镇作墨竹，随意将墨涂。凭谁呼画里，或芦或呼麻。我昔画尺鳞，人问此何鱼？我亦不能答，张颠狂草书”（[明]徐渭《旧偶画鱼作此》，《徐文长三集》卷五）他用狂草作画，画上书意的体现甚至多于画意。徐渭行草，字形横斜倚侧，参差跌宕，随意为之，虽不比草书奔放连绵，而整体气势自出。如《青天歌》（图八四二2，藏上海



博物馆)，笔势飞动，雄健豪迈。他对自书楷书颇得意，“渭素喜书小楷，颇学钟王，凡赠人必亲染墨”([明]徐渭《与萧先生书》,《徐文长佚草》卷四)。总之，徐渭书法粗服乱头而天机自出，袁宏道称他“八法之散圣，字林之侠客”([明]袁宏道《袁中郎集·徐文长传》)。

徐渭认为，书家要自成一家而不模仿他人，前人之法固然要继承，但不可直取，应把前人之法打破，通过自己的冥悟、糅合，或“不学而天成”，或“始于学，终于天成”，“夫不学而天成者尚矣；其次则始于学，终于天成。天成者，非成于天也，出乎己而不由于人也。敝莫敝于不出乎己而由乎人；尤莫敝于罔乎人而诡乎己之所出”([明]徐渭《跋张东海草书千文卷后》,《徐文长佚草》卷二)。他自诩其书不是俗人可以领会，“高书不入俗眼，入俗眼者必非高书，然此言亦可与知者道，难与俗人言也。”([明]徐渭《题自书一枝堂帖》,《徐文长佚草》卷二)。高书重笔意神气，俗眼重点画形迹；点画形迹容易明白，笔意神气则非学养所至不易领会。以净、匀为特点的蔡襄书，被徐渭批评为“其短处略俗耳”；赵孟頫书法遒媚而少俊拔，也为徐渭不取，“笔态入净媚，天下无书矣”([明]徐渭《评字》,《徐文长逸稿》卷二十四)。独出机杼的创造精神，是徐渭书论的精髓。

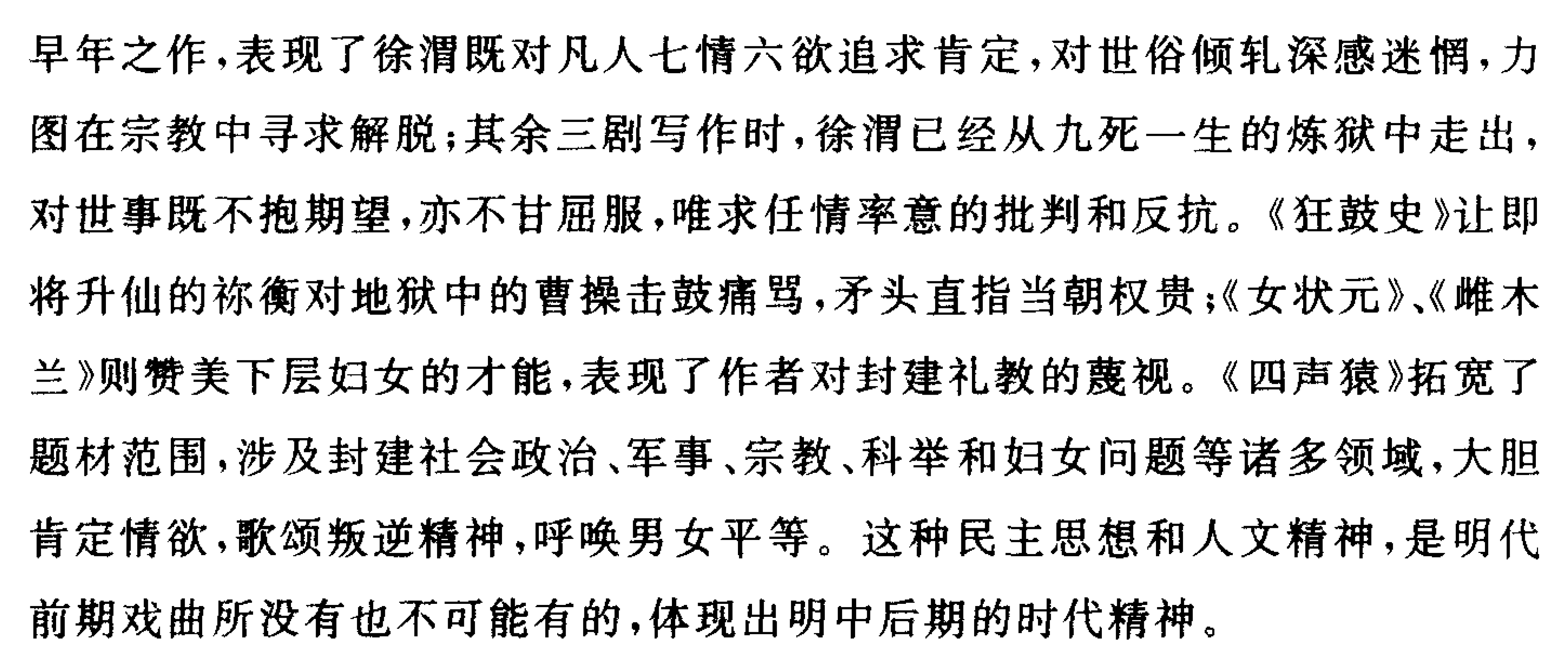
徐渭有《笔玄要旨》一卷、《玄摘类抄》六卷传世。前者辑前人关于书法的议论，后者包括执笔、运笔、书例、书功、书致、书思、书候、书丹法、书原、书评、书谱等内容，大体编入前人著述，影响不大。

(三)一片本色《四声猿》

徐渭继承中国古代俳优“滑稽谲谏”和宋元南戏、杂剧讥贬时弊的传统，创作了被誉为“天地间一种奇绝文字”([明]王骥德《曲律·杂论第三十九·上》)的南杂剧《四声猿》①。

《四声猿》根据民间流传的历史故事改编，包括《狂鼓史渔阳三弄》北一折、《玉禅师翠乡一梦》南北二折、《雌木兰替父从军》北一折、《女状元辞凰得凤》南北五折四部独立的剧本，取“猿鸣三声泪沾裳”([北魏]郦道元《水经注》)、“啼四声而肠断”([明]顾公燮《消夏闲记》)之意，合名《四声猿》。《玉禅师》为徐渭

① [明]徐渭著、周中明校注:《四声猿》(附《歌代啸》)，上海:上海古籍出版社1984年版。



早年之作，表现了徐渭既对凡人七情六欲追求肯定，对世俗倾轧深感迷惘，力图在宗教中寻求解脱；其余三剧写作时，徐渭已经从九死一生的炼狱中走出，对世事既不抱期望，亦不甘屈服，唯求任情率意的批判和反抗。《狂鼓史》让即将升仙的祢衡对地狱中的曹操击鼓痛骂，矛头直指当朝权贵；《女状元》、《雌木兰》则赞美下层妇女的才能，表现了作者对封建礼教的蔑视。《四声猿》拓宽了题材范围，涉及封建社会政治、军事、宗教、科举和妇女问题等诸多领域，大胆肯定情欲，歌颂叛逆精神，呼唤男女平等。这种民主思想和人文精神，是明代前期戏曲所没有也不可能有的，体现出明中后期的时代精神。

元杂剧每本四折、一人主唱的体制，虽然结构严谨，线索分明，却不容易表现错综复杂的戏曲内容，也不容易塑造丰富多彩的艺术形象。徐渭冲破元杂剧剧本体制，建立了不拘长短的杂剧新体制。《四声猿》视剧情需要，少则一、二折，多则五折，上场角色都唱，唱的形式多样，有分唱、对唱、轮唱、合唱。徐渭还别出心裁，打破了杂剧专用北曲的陈规，《狂鼓史》剧情基调激越，用北曲更能表达祢衡烈火般的激情，以收到'如怒龙挟雨，腾跃霄汉'般的效果；这样的剧情不宜轻吹慢打，所以只用单出，紧锣密鼓，一气呵成。再如，"《雌木兰》与《女状元》两剧，写的都是女性为主角的题材，主题也相近似，但《雌木兰》用北曲，《女状元》却用南曲。这是因为前者是表现花木兰戎装保国的斗争生活，适宜于用'使人神气鹰扬'的北曲来唱；后者则写黄崇嘏领袖文苑的才能，需用'流丽婉转'的南曲。这样，一个巾帼英雄，一位裙钗楷模，一武一文，配以曲调上的一北一南，方显得各尽其妙"①。

《四声猿》把感情融于家常自然的描写，恰到好处地运用了方言、俚语、口语、哑语等，语言浅显质朴，充满"野味"，读来真切感人。如《玉禅师》第二出写月明和尚向柳翠说法，用了民间哑剧的形式。和尚说"法门"，"俺法门像什么，像荷叶上的露水珠儿，荷叶下的淤泥藕节，又不要龌龊，又要些龌龊"，用喻贴切，三两句便揭露出宗教的虚伪性。《雌木兰》中，木兰说要代父从军，母亲急了，"同行搭伴，朝食暮宿，你保得不露出那话儿来么？这成什么勾当？"用语通俗，几百年后，还让人一看就懂。明人赞《雌木兰》"腕下具千钧力，将脂腻词场，作虚空粉碎"

① 孙崇涛：《徐渭的戏剧见解——评〈南词叙录〉》，《文艺研究》1980年第5期。

（[明]祁彪佳《远山堂剧品》）。近人认为："明人杂剧，以《四声猿》为冠，纯乎金元家数，盖北曲不难于典雅，而难于本色，天池生庶几矣。"①

徐渭还创作了四折南杂剧《歌代啸》，将荒淫无耻的佛门弟子漫画化，其内容被浓缩为楔子中的四句话："没处泄愤的，是冬瓜走了，拿瓠子出气；有心嫁祸的，是丈母牙痛，灸女婿脚跟；眼迷曲直的，是张秃帽子，教李秃去戴；胸横人我的，是州官放火，禁百姓点灯。"

徐渭生活在旧传统和新风范对立、冲突的历史时期，腐朽的封建制度和强大的封建传统使他的人生以悲剧结束，坎坷的际遇没有将徐渭击倒，反而成为他艺术和艺术思想发生、发展的契机。徐渭独创的艺术和独到的艺术理论，成为中国艺术和艺术思想从古典艰难走向现代的肇始。

三、传奇——中国戏曲的雅化和诗化

元末，南方文化兴起，南戏重又复兴。高明作南戏《琵琶记》（图八四三），首开文人参与南戏创作之风。他以儒家温柔敦厚的传统思想，对宋元剧本《赵贞女》进行了改编重创，把蔡伯喈遗弃赵贞女的悲剧故事改编为蔡伯喈不忘糟糠、辞试不从、辞婚不从、辞官不从的大团圆结局，表现出元末知识分子为重新树立儒家传统文化所作的努力。蔡伯喈和赵五娘两条线索交错发展，对比映衬，相得益彰，成为传奇效仿的结构模式，其一夫二妻式的团圆结局，暴露出作者对封建礼教的妥协性。全剧



图八四三：明刻本《琵琶记》插图

① 王永健：《20世纪中国古代戏曲理论研究的拓荒者——黄摩西戏曲理论批评简论》，《东南大学学报》2000年第1期，第103页。

戏曲音律趋向规范，定格为引子、过曲、尾声三部分，语言也从初始的俚俗转向雅化、诗化，赵五娘唱词特别是《吃糠》一段，以糠与米的分离和糠的命运，贴切地比喻夫妻分离和自身命运，尤为人称道。定律、定格的完成和雅化、诗化的完成，也就是传奇的完成。因此，《琵琶记》被明代文人尊为"传奇之祖"。南戏名剧《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》中"南北合套"形式的出现，是南戏传奇化的又一标志。尽管《琵琶记》和"荆、刘、拜、杀"都是元末作品，南戏到传奇是逐步演变而成，学者一般以《琵琶记》作为南戏的高峰和终结，而以"荆、刘、拜、杀"作为传奇的降生。①

元末至明中叶，江南经济已是极度繁荣，市民文化也已经臻于顶峰。南方兴起了《琵琶记》"弦索官腔"以外的四大声腔。弋阳腔以质朴无华为本色，流行于广大乡村；昆山腔以雅见长，流行于苏、昆一带；余姚、海盐二腔徘徊于雅、俗之间，明后期渐渐消遁。嘉靖、隆庆间，南人魏良辅吸收其他三腔长处，把平直无意致的南曲改变为"调用水磨……功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细"的昆山腔（[明]沈宠绥《度曲须知》），将一字分成头、腹、尾三部分，以字传腔，用吴语徐徐唱出，形成昆山腔"字清"、"腔纯"、"板正"的特点，适应了文人的审美喜好，加上以笛为主的乐器伴奏，使昆山腔面目一新，从清唱小曲为主进入以戏剧表演为主的阶段，成为文人的戏曲。接着，梁辰鱼融昆山新腔于典丽之笔，写出中国第一部昆曲剧本《浣纱记》，标志着中国戏曲的雅化和诗化正式完成。

明嘉靖、万历到清乾隆200余年间，是我国戏剧史上的传奇时代，文人中的精英都投入到传奇剧本的创作与批评，传奇作家达数百人，"曲海词山，于今为烈"（[明]沈宠绥《度曲须知》）。昆曲以传奇为脚本，也用少量元杂剧脚本。其文本有诗一般的意境美，加上载歌载舞的形式，充满诗情画意，成为流动的诗画。全国上下，"尽效南声（昆曲）"，"北曲几废"（[明]王骥德《曲律》）。传奇从宣扬封建礼教到描摹人情世态，迎合了城乡人民的广泛需求，演出市场日渐繁荣。演出市场的繁荣，又使演出场地日渐多元，演出艺术日渐炉火纯青。与

① 俞为民校注：《宋元四大戏文读本》，南京：江苏古籍出版社1988年版；高明著，钱箕校注：《琵琶记》，中华书局1960年版。

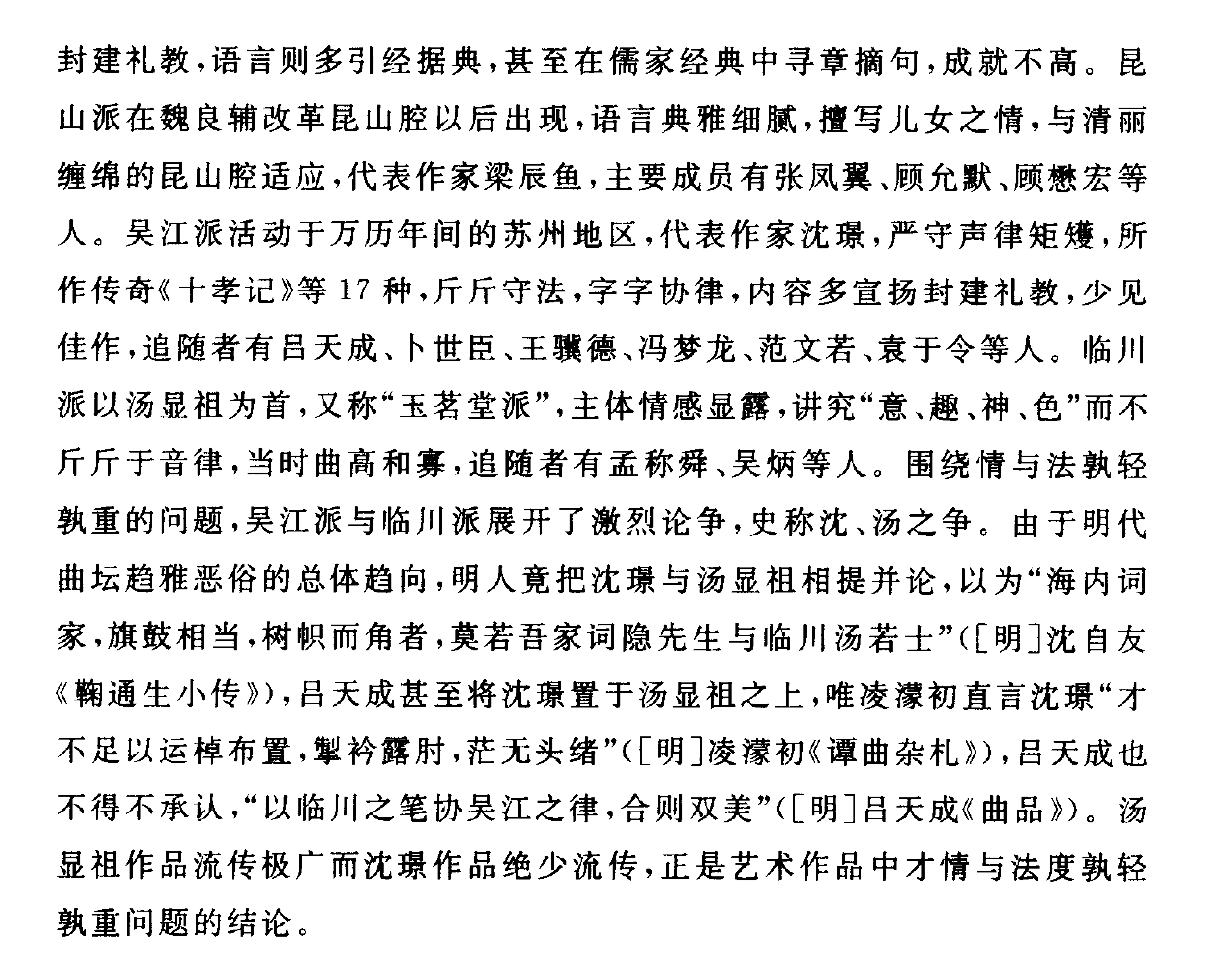
此同时，弋阳腔流传各地，形成了许多新的声腔剧种。昆、弋二腔取代了杂剧的地位，我国古代戏剧出现了继元杂剧之后的又一高峰。以昆曲为代表的明代传奇高峰是市民与文人共同建构起来的：没有明代南方经济的繁荣，没有鉴赏力提高了的大批市民观众，就不会有传奇的鼎盛；同时，没有大批文人的热情投入，就不会有传奇的诗化和雅化。昆曲作为我国惟一现存以套曲联套演唱的古老戏曲，作为全世界流传有绪的古老戏剧，被称为“百戏之母”“古典戏剧的活化石”，已列入“人类口头和非物质遗产代表作”。

传奇这一名称，在唐代指文言小说，在宋代与弹词接近，在金元指北杂剧，明代嘉、隆以前指南戏和南杂剧。而狭义的传奇，专指为昆山腔和弋阳腔写的剧本。传奇与元杂剧，有联系也有区别。二者都是曲牌体。元杂剧用七声音阶的北曲，传奇主要用五声音阶的南曲；北曲用《中原音韵》，南曲用《洪武正韵》；元杂剧板式变化少，传奇板式变化多；元杂剧一人主唱，传奇登场人物都可以唱，有对唱，有齐唱；元杂剧作四折；传奇改“折”为“出”，第一出副末开场，第二、三出生、旦自报家门，然后展开故事，通常二三十出甚至五六十出，叙事细腻曲折，篇幅浩大。王世贞比较北杂剧与传奇说：

> 凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。（[明]王世贞《四部稿·艺苑卮言·曲藻》）

比较宋元南戏，传奇也大有进步。宋元南戏不分出，篇幅一长，便难以完整贯串；明代传奇不仅分出，而且有了出目，方便阅读和演出。宋元南戏进戏很慢，明代传奇则对正剧以外的枝蔓作了削减。宋元南戏取自村坊小曲，不讲合律；明代传奇兼得杂剧音乐的严谨和南戏音乐的灵活，既建立了南曲宫调和套数，又有三眼板、一眼板、流水板、散板、赠板（四拍放慢为八拍）等变化，语言也从本色转向典雅。到此，我国戏剧的艺术形式终于大备：有系统的曲牌宫调、角色分行、伴奏乐器，脸谱、穿关（服装程式）也臻于完善，形成了独立的表演风格和完整的表演体系。

明代曲坛上，先后出现了五伦派、昆山派、吴江派、临川派等戏曲创作流派。五伦派活动于明初曲坛，代表作家丘浚、邵灿、沈龄等，以曲载道，宣扬



封建礼教，语言则多引经据典，甚至在儒家经典中寻章摘句，成就不高。昆山派在魏良辅改革昆山腔以后出现，语言典雅细腻，擅写儿女之情，与清丽缠绵的昆山腔适应，代表作家梁辰鱼，主要成员有张凤翼、顾允默、顾懋宏等人。吴江派活动于万历年间的苏州地区，代表作家沈璟，严守声律矩矱，所作传奇《十孝记》等17种，斤斤守法，字字协律，内容多宣扬封建礼教，少见佳作，追随者有吕天成、卜世臣、王骥德、冯梦龙、范文若、袁于令等人。临川派以汤显祖为首，又称"玉茗堂派"，主体情感显露，讲究"意、趣、神、色"而不斤斤于音律，当时曲高和寡，追随者有孟称舜、吴炳等人。围绕情与法孰轻孰重的问题，吴江派与临川派展开了激烈论争，史称沈、汤之争。由于明代曲坛趋雅恶俗的总体趋向，明人竟把沈璟与汤显祖相提并论，以为"海内词家，旗鼓相当，树帜而角者，莫若吾家词隐先生与临川汤若士"（[明]沈自友《鞠通生小传》），吕天成甚至将沈璟置于汤显祖之上，唯凌濛初直言沈璟"才不足以运棹布置，掣衿露肘，茫无头绪"（[明]凌濛初《谭曲杂札》），吕天成也不得不承认，"以临川之笔协吴江之律，合则双美"（[明]吕天成《曲品》）。汤显祖作品流传极广而沈璟作品绝少流传，正是艺术作品中才情与法度孰轻孰重问题的结论。

四、汤显祖与《牡丹亭》

汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若、若士，江西临川人，生活于隆、万年间，本为王学弟子，因感慨人世不平，创造出一个个真真幻幻、以幻写真、幻中有真、真中有幻的戏境，《临川四梦》（又称《玉茗堂四梦》）①是其代表作。

汤显祖的艺术思想，可以用一个"情"字概括。其诗歌、散文和剧作中，如"世总为情"，"我辈钟情在此"，"堪留恋，情世界业姻缘"，"生生死死为情多，奈情何"，"因情成梦，因梦成戏"，"叹情丝不断，梦境重开"等等，"情"字出现了

① 《临川四梦》中，《还魂梦》即《牡丹亭》，《紫钗梦》即《紫钗记》，《邯郸梦》即《邯郸记》，《南柯梦》即《南柯记》。



100 多次[1]。《牡丹亭》便是汤显祖主情论在戏曲创作中的典型印证，是我国传奇鼎盛时期的典范之作。

《牡丹亭》写于万历二十六年(1598 年)，长达 55 出。它合唐人小说，塑造了一个有情人的典型——杜丽娘。南安杜丽娘春游花园，回房梦见书生柳梦梅，二人幽会于牡丹亭畔，杜丽娘醒后怅然，一病而亡。三年后，书生柳梦梅来到南安，杜丽娘之魂与他幽会，嘱他掘墓开棺，于是杜丽娘还魂复生，二人结为夫妇。汤显祖在《〈牡丹亭〉题词》中，直言《牡丹亭》创作思想：

> 情不知所起。一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？天下岂少梦中之人耶？必因荐枕席而成亲、待桂冠而为密者，皆形骸之论也……嗟夫！人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相隔耳！第云理之所必无，安知情之所必有耶！

杜丽娘没有见过柳梦梅，却“因情而梦，一梦而亡”，可见汤显祖所写之情，不是具体的男女之情，而是作为“天理”存在的人欲，如果“必因荐枕席而成亲”，以肉体的结合作为情的结果，便是不识作者深意的“形骸之论”了。所以，《牡丹亭》所写的情，是形而上的，“情不知所起”是理解《牡丹亭》的关键。这里的“情”，是人欲，是与宋明理学的“理”——封建伦理规范对立的。汤显祖说，“情有者，理必无；理有者，情必无”，反对以“理”否定“情”；汤显祖又说，“世有有情之天下，有有法之天下”，这里的“情”，又是与“法”——封建专制制度对立的。汤显祖借为情而死、为情而生、生而死、死而复生的杜丽娘，呼唤情感解放，反对宋明理学的“存天理，灭人欲”，针锋相对地批判“灭才情而尊吏法”的时代，浪漫主义的奇思异想为饱受礼制桎梏的中国人张扬人欲创立了奇功。万历间，潘之恒评《牡丹亭》：

> 夫情之所之，不知其所始，不知其所终，不知其所离，不知其所合，在若有若无、若远若近、若存若亡之间。其斯为情之所必至，而不知其所以然。不知其所以然，而后情有所不可尽，而死生、生死之无足怪也。故能痴者，而后能情；能情者，而后能写其情。杜之情痴而幻；柳之情痴

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1987 年版，第 341 页。

而荡。一以梦为真，一以生为真。（[明]潘之恒《鸾啸小品》卷三《情痴》）

潘之恒可称汤显祖和《牡丹亭》的解人（图八四四）。如果说《西厢记》的爱情模式尚停留于两性相悦的低级阶段；《牡丹亭》表现的，则是知识精英追求自由的个性精神。从思想解放的意义而言，《牡丹亭》胜于《西厢记》。《牡丹亭》和《〈牡丹亭〉题词》集中表现出晚明知识分子的思想解放和对主体情感的肯定，传达了晚明浪漫主义思潮的呼声①。



图八四四：明刻本《牡丹亭》插图

《牡丹亭》以散板[绕池游]作引子，以 8/4 拍的[步步娇]、[醉扶归]与 4/4 拍的[皂罗袍]作正曲，以 2/4 拍的[隔尾]作尾声，用独唱、对唱、齐唱等多种演唱方式，细致地刻画了人物的心理活动。全剧语言清新典雅，充满诗情画意和生活情趣。“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船”等句从《滕王阁序》化出，吻合如自家手笔，已成千古名句。“闺塾”一出，写丫鬟春香要去买花，被塾师指责，春香骂道：“村老牛！痴老狗！一些趣也不懂！”春香所说的“趣”，是生活的乐趣，也就是审美的生活情趣。审美的生活、生活的乐趣，被主情派文人看得如此重要，没有了“趣”，生命便形同槁木。《牡丹亭》创造的至美境界，对后世戏剧创作产生了全面的影响。所不足者，汤显祖不谙演出，他是以文学家的身份写剧本。以至李渔批评《牡丹亭》“字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，止可作文

① [明]汤显祖：《〈牡丹亭〉题词》，见《牡丹亭》，北京：人民文学出版社 1995 年版。



字观，不得作传奇观”，“听歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否?”（[清]李渔《闲情偶寄·词采第二·贵显浅》）此评不无道理。

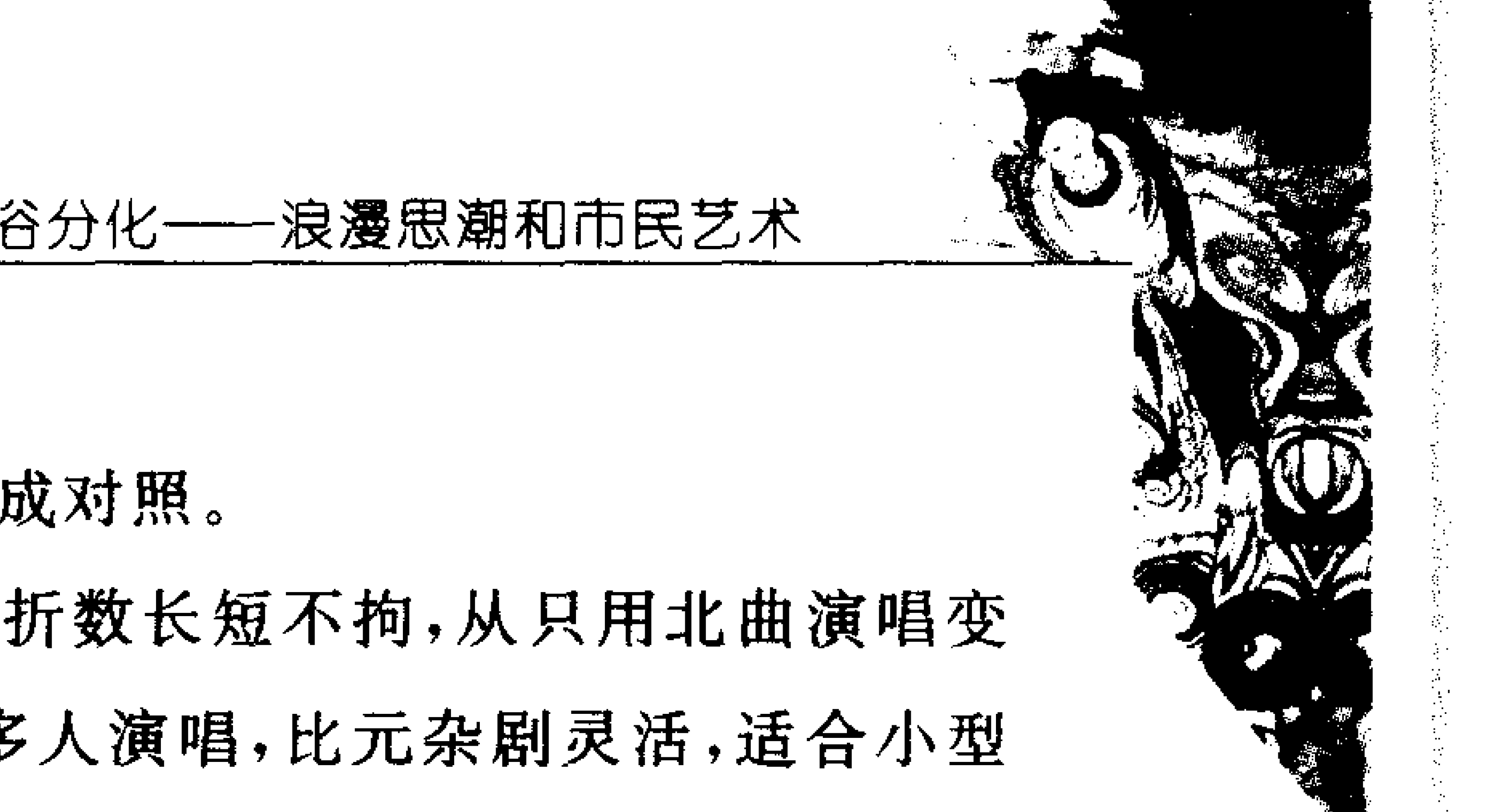
五、贵族化的宫廷杂剧和抒情化的文人杂剧

杂剧与传奇，既不同源，也不同流，它们是明代戏曲发展的两条线索。明代杂剧创作虽然退出了主流位置，创作数量并没有减少，“有姓名可考的作者达 126 名，所编剧本总目约为 740 种有余，现存 315 种，超过了元代杂剧和南戏的总和”①。

明初，剧作家为迎合最高统治者心理，从“以曲载道”的政治功利目的出发创作杂剧，御用文人和藩王作家如丘濬、邵璨、朱有燉等，成为杂剧创作的主要力量，所作剧目多为历史故事剧和神仙道化剧，用于节令或贺寿，主体意识淡薄，形成明前期杂剧宣扬封建礼教的主旋律。形式方面，则讲究气势，讲究语言的整饬，注重严谨、规范的体制。本为市民艺术的杂剧走进了宫廷和豪门，由平民化而贵族化了，因此也就走进了死胡同。所以，尽管明初杂剧数量不减前朝，却从盟主地位败退了下来。

嘉、隆间，江南失意文人王九思、康海、徐渭等，将宫廷演出的杂剧剧本改编为案头阅读的杂剧剧本，戏曲作家文人化，出现了专用南曲谱写的短杂剧，时称“南杂剧”。南杂剧从场上走向案头，没有了复杂的戏剧冲突，也没有了多变的故事情节，却表现出创作主体的强烈情绪，从市民的杂剧变成了文人的杂剧。如果说元代剧作家沦落于勾栏，与娼妓为伍，因而铸就了元杂剧的平民本色；南杂剧的作家们，没有生活在社会最底层，他们或怀才不遇，或仕途艰辛，借戏曲抒发胸中块垒，表现对主体价值的体验与反思。所以，南杂剧题材从民间传说转向史书和前代文学作品，用讽刺幽默的手法表达对社会的不满，具有强烈的抒情性和文学性。南杂剧使杂剧创作从明初僵化的阴影中摆脱出来，王九思《杜子美游春》等、康海《中山狼》等、徐渭《四声猿》等，以漫画式的语言对社会弊端进行揭露和讽刺，其冲破传统束缚、追求自由解放的鲜明特征，与

① 徐子方:《明杂剧研究·引言》，台北：文津出版社 1998 年版。



明前期北杂剧趋同的内容和整饬的气势形成对照。

南杂剧从北杂剧的四折一楔子演变为折数长短不拘，从只用北曲演唱变为只用南曲或南北合套，从一人演唱变为多人演唱，比元杂剧灵活，适合小型演出，演出场所从宫廷内苑转向家庭戏班，"士大夫居家无乐事，搜买儿童教习讴歌，称为家乐"①。北杂剧销声匿迹，连上演王《西厢》都不用原本，而用李日华的改本《南调西厢记》。南杂剧标志着文人杂剧的成熟，后人特指其为"文人剧"。明后期，文人剧和剧作家的文人化正式完成。

六、蔚成高峰的版画与应时而兴的肖像画

明中期以降，新兴的传奇、小说、话本、拟话本和小品文等需要大量插图，以配合文学读本对市井生活与世俗人情的描绘；科技、医学、诗词等书籍的刊行，也需要画家插图。雕版印刷书籍的插图都是木刻线描版画。随市民文艺的蓬勃发展，书画普及到了富裕的城市平民，职业画家大量卖画，文人画家也职业化了。他们课徒授艺，需要印制成批的画谱，同时借画谱进行自我宣传，扩大商业影响，唐寅、文徵明、李流芳、董其昌等，都有木版刻印的画谱传世。文人把玩的墨谱、笺纸，市民消闲的酒牌（即"叶子"）上，也印以木版图画。于是，版画由文学读本插图和画谱等的印行带动起来，东南一带书坊林立，形成了徽州、金陵、武林、吴兴、苏州和北京等不同的版画流派。

徽州画家对徽州版画影响极大。万历间徽州人丁云鹏为徽刊书本插图，人物神情飒爽，笔力伟岸，《方氏墨苑》中留有其版画作品。崇祯间，陈洪绶与崔子忠画人物，并称"南陈北崔"。陈洪绶（1598—1652），号老莲。他既能画变形奇古、饶富装饰意匠的工笔重彩，又擅白描造型的版画。他不满晚明画坛的唯元风气，一边取象民间，一边追踪唐宋，人物夸张变形，容貌奇古，形体伟岸，衣纹排叠遒劲，设色水石并用，尤擅易圆以方的装饰意匠，以坚挺的金石味表现文人傲骨，线条森森然如折铁，气格直追上古，终明一代，无人可比。其花鸟、山水画不论设色或水墨、工笔或粗笔，也多加以变形，出以硬笔、实笔，古雅纯净，富有装饰趣味。陈洪绶与名刻

① ［明］陈龙正：《几亭全集》，《四库禁毁书丛刊·集部》，北京：北京出版社 1998 年版，第 155 页。



工项南洲等合作，创作出一系列明代版画史上最为完美的杰作。如《西厢记》插图（图七一四），正图绘《西厢记》主要情节，副图刻老干古梅、花草禽鸟，重复的线形排迭出画面虚实，极富装饰味和形式感；《屈子行吟图》传神地刻画出屈原高冠长剑、行吟泽畔、颜色憔悴、形容枯槁的情状，屈原形象从此定格；《水浒叶子》刻梁山泊108条好汉，人物个性鲜明，神采毕现，亦俗亦雅，堪称绝笔。明清文人批评陈洪绶"太刻画"，"得生动之趣又融一半"（[清]恽格《南田画跋》），正可见陈洪绶熟谙版画用刀特点、融合市民审美、与文人审美情趣自觉拉开距离的个性精神。丁云鹏、陈洪绶等"以大画家之设计，而合以新安刻工精良绝世之手眼与刀法，斯乃两美俱，二难并，遂形成我国版画史之黄金时代焉"①。他们古拙伟岸的画风，给金农、任颐、齐白石很大影响。所以，如果说明代卷轴人物画倒退，是无可辩驳的事实；如果一概而论，说明代"人物近不如古，非通论也"（[清]徐沁《明画录》）。陈洪绶与徐渭，成为明代画史上兀然挺立的双峰。没有他们，整个明代画史将黯然失色。

画谱、笺谱、墨谱也是明代版画史上的重要一笔。金陵版刻家胡正言，所印《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》，是我国第一部彩色套印画谱和笺谱。胡正言（1584—1674），字曰从，安徽休宁人，一生经历了明万历至清康熙六代，阅历广博。他诗、画、篆、刻全能，精于版刻印刷，又善造墨制笺，崇祯间定居南京，广交当时社会名流如肖云从、米万钟、周亮工、戴本孝等，又与画家、刻工、印工合作。《十竹斋书画谱》凡四册，为《书画》、《墨华》、《果谱》、《翎毛》、《兰谱》、《竹谱》、《梅谱》、《石谱》八卷，160幅，一图一诗，每谱前有序，兰谱前有《起手执笔式》等画法解说。此谱首创"饾版"法套印，笔法简略，敷色淡冶，花筋叶脉有浮雕感，逼真地再现了国画的皴、渍等笔墨趣味②。天启间，金陵吴发祥首创"拱花"法，印出《萝轩变古笺谱》。其后，《十竹斋笺谱》问世，凡四册33种，除汇集当代名家之作外，还临摹元、明名家作品③。因为用"饾版"法和"拱花"法④印刷，颜色深浅干湿，变化丰富，比《十竹斋书画谱》更意趣高超，隽雅精细，其精其美，令人赞叹。郑振铎言：

---

① 郑振铎：《郑振铎全集》，广州：花山文艺出版社1998年版，第241—242页。

② [明]胡正言：《十竹斋书画谱》，崇祯金陵十竹斋彩色套印本，南京图书馆古籍部藏。

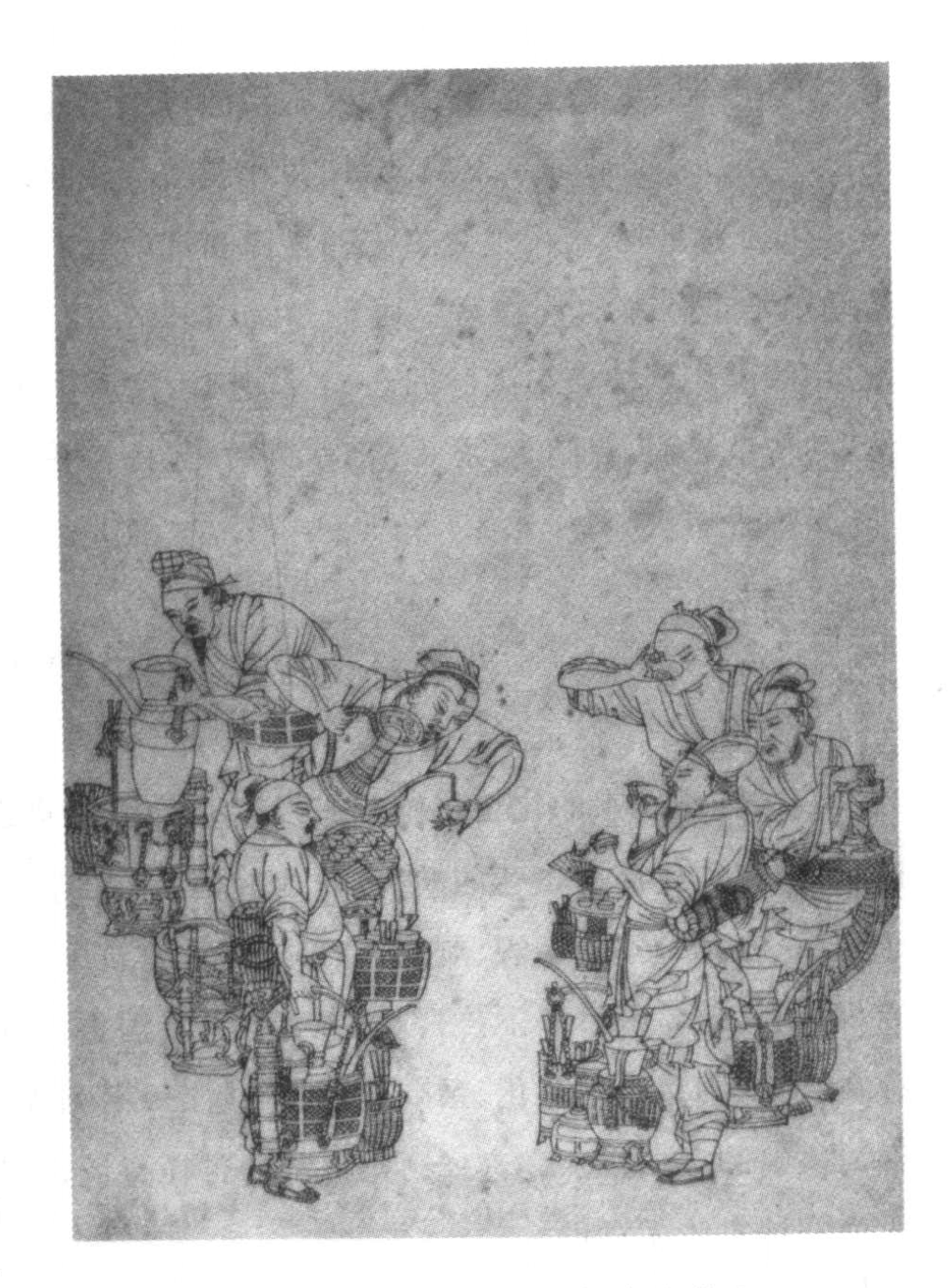
③ 鲁迅、郑振铎编：《十竹斋笺谱》四册，北平：荣宝斋套印本，1934年版。

④ "饾版"：水印木刻技法之一，指分色分版套印，斗合成画；"拱花"：水印木刻技法之一，指凸版压印出花纹图案。

《笺谱》诸画，纤巧玲珑，别具一格。以设色凸版压印花瓣脉纹、鼎彝图案，与乎桥头水波、山间云痕，尤为胡氏之创作。人物则潇洒出尘，水木则滃淡清华，蛱蝶则花彩斑斓，欲飞欲止，博古清玩则典雅清新，若浮出纸面①。

雅丽工致，旷古无伦，与当时之绘画作风血脉相通②。

万历间，程君房与方于鲁各自雕版刻印《程氏墨苑》、《方氏墨谱》，成为明代墨谱双璧，文人竞相收藏③。武林双桂堂刊行顾炳摹辑《历代名公画谱》四册，或称《顾氏画谱》，以时代为序，摹东晋顾恺之、陆探微至明代孙克弘、王廷策等 100 位名家作品，每人一图，前图后传，另附 6 人有传无图，当时名家书写评语题跋，既是学习人物画的范本，又是一部图文并茂的画史图录④（图八四六）。万历间周履靖编《淇园肖影》二卷，含《墨竹赋》、《写竹杆》、《安枝》、



图八四六：《历代名公画谱》中的版画

① 郑振铎：《中国版画史图录·自序》，《郑振铎全集》，广州：花山文艺出版社 1998 年版，第 243 页。

② 郑振铎：《中国版画史图录·序》，上海：中国版画史社 1940—1947 年珂罗版，影印本。

③ [明]程君房：《程氏墨苑》、方于鲁：《方氏墨谱》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·谱录类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

④ [明]顾炳：《历代名公画谱》，上海：上海鸿文书局 1988 年版，石印本。



《下手28忌》、《画雪竹》、《勾勒法》等；又编《天形道貌》一卷，总结出人物衣纹十八描法，收于《夷门广牍》①。所以，郑振铎说，“嘉靖始衰，艺术却几乎无一部门不显出蓬勃的生气与别致的式样来”。他就中国古代版画，赞扬万历时代为“光芒万丈的万历时代”②。

明人言，“今人画以意趣为宗，不复画人物故事”（[明]谢肇淛《五杂俎》卷七）。明前期，画家逃避现实，人物画转向对历史人物的描绘，或作为山水画中的点缀；明后期，政局动荡腐败，使反映现实生活的人物画进一步衰落，却因市民文化的兴起，将市民追念祖先的肖像画带动起来。肖像画需求空前增长，又带动了唯重意趣的人物写生画。曾鲸（1568—1650），字波臣，他一反重彩画法，用淡赭层层渲染出人脸凹凸，墨线立骨，注重体积，“写照如镜取影，妙得神情，其傅色淹润，点睛生动”（[清]姜绍书《无声诗史》），人称“波臣派”，代表作如《张卿子像》、《葛一龙像》等。

七、集大成的民俗图案

我国先秦以来的比德传统和东汉以来的谶纬意识，经过一代代人演绎创造，到市民文化高度发达的明代，蔚成我国特有的民俗图案系统，被广泛运用于建筑、家具、砖雕、编织、刺绣、瓷器、漆器、宫灯、年画、剪纸、牙玉雕刻乃至糕点模子上。《易・系辞下传》：“吉事有祥。”我国吉祥意识和吉祥图案虽然早已存在，明人则将其规范化、系列化了，形成了一系列固定组合，以寄托对福、禄、寿、喜、财的全面祈求。吉祥图案寄寓的吉祥意识，在我国民间家喻户晓，甚至成为一种集体无意识。

---

① [明]周履靖：《天形道貌》总结十八描为：“一曰高古游丝描，用十分尖笔，如曹衣纹；二曰如周举琴弦纹描；三曰如张叔厚铁线描；四曰如行云流水描；五曰马和之、顾兴裔之类马蝗描；六曰武洞清钉头鼠尾描；七曰人多混描；八曰如马远、夏圭用秃笔橛头钉描；九曰曹衣描，即魏（吴）曹不兴也；十曰如梁楷尖笔长撇捺折芦描；十一曰吴道子柳叶描；十二曰用笔微短如竹叶描；十三曰战笔水纹描；十四曰马远、梁楷之类减笔描；十五曰粗大减笔枯柴描；十六曰蚯蚓描；十七曰江西颜辉橄榄描；十八曰吴道子观音枣核描”。见俞剑华编：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社1957年版，第496页。

② 郑振铎：《中国古代木刻画史略》，《郑振铎全集》，广州：花山文艺出版社1998年版，第305、306页。

每一个吉祥题材和吉祥图案，都有着深厚的伦理背景和文化内涵。《诗经》有诗《麟之趾》，“言麟性仁厚，故其趾亦仁厚；文王后妃仁厚，故其子亦仁厚”（[宋]朱熹《诗集传》），杜甫称徐卿之子为“天上麒麟儿”，《麒麟送子》便定型化为祝愿子孙仁厚的吉祥题材，明清婚礼多挂《麟趾呈祥》横匾，农村则流行《麒麟送子》年画与说唱。《周礼》记载了中庭三槐九棘（枣树）的制度，“左九棘，孤卿大夫位焉，群士在其后；右九棘，公侯伯子男位焉，群吏在其后；面三槐，三公位焉，州长众庶在其后”，后人便以《位极三槐》、《将登槐棘》组成吉祥图案，希望后人位列三公。《诗经·小雅·棠棣》，“鹡鸰在原，兄弟急难”言兄弟之道，《诗经·小雅·伐木》，“莺其鸣矣，求友之声”言朋友之义，明清便以凤、鹤、黄莺、鹡鸰、鸳鸯画为屏障，题为《五伦图》，象征“君臣有义，父子有亲，夫妇有别，长幼有序，朋友有信”（《孟子·滕文公上》）。大鹤长鸣，小鹤和之，表示父言子和；百鸟齐鸣，题为《和鸣盛世》。种种吉祥题材、吉祥图案，其文化源头莫不可以追溯到先秦两汉甚至更远。

我国吉祥图案从寻找物与物的相似性展开比兴，通过象征、谐音、表号、用典等手法，借形寓意，借音寓意，表号寓意，乃至发展到言必有意、意必吉祥、物物附会的程度。

借物之音。蝙蝠向为人厌，“虫之属最可厌莫如蝙蝠，而今之织绣图画皆用之，以与福同音也”①，于是，画蝙蝠祥云谓之《福运》，蝙蝠桂花谓之《福增贵子》，蝙蝠与铜钱谓之《福在眼前》，蝙蝠桃子双钱谓之《福寿双全》，五只蝙蝠围裹寿字是谓《五福捧寿》，蝙蝠、香橼、扇子、古磬谓之《福缘善庆》，蝙蝠与桃子、卍字组合成《万寿福》。鹿与“禄”谐音，画寿星、梅花鹿、蝙蝠谓之《福禄寿三星》。“蟢”与“喜”同音，蜘蛛网和蜘蛛便寓意《喜从天降》；喜鹊名字中有“喜”字，喜鹊与獾子同画是谓《欢天喜地》，喜鹊登梅题名《喜上眉梢》。“狮”与“事”谐音，狮子盘长结表示好事不断，狮子驮瓶题为《事事平安》，狮子滚绣球表示好事在后头。冬去春来，阴阳消长是吉象，岁首画三只羊祝颂，题为《三阳开泰》。其他如莲花鲤鱼寓意《年年有余》，花瓶、谷穗、鹌鹑象征《岁岁平安》，鹌

① ［清］孟超然：《亦园亭全集·瓜棚避暑录》，见钱钟书：《管锥篇》，北京：中华书局 1979 年版，第三册，第 1061 页。



鹑、菊花、枫叶是谓《安居乐业》,金鱼戏水称《金玉满堂》,铜镜与鞋寓意《同偕到老》,枣子桂花寓意《早生贵子》,柿子、如意题为《事事如意》,柿饼橘子题为《百事大吉》,猫戏蝴蝶称《耄耋图》,公鸡鸡冠花题为《官上加官》,猴子骑马寓意《马上封侯》,公鸡芙蓉花寓意《功名富贵》,鹭鸶芙蓉题为《一路荣华》,鹭鸶、芦苇和莲花题为《一路连科》,花瓶插一枝笙、三枝戟寓意《平升三级》,等等。

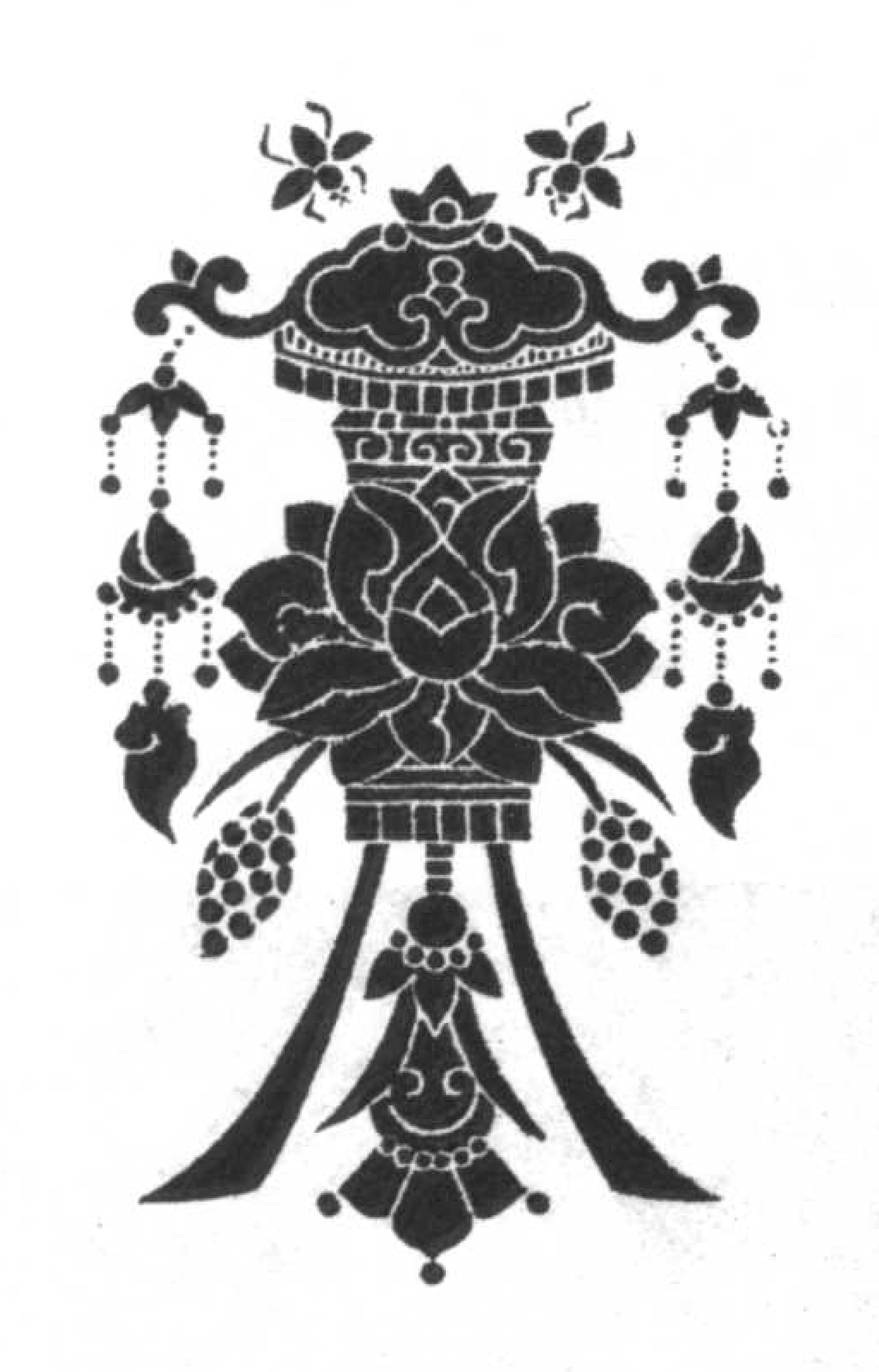
取物之性。牡丹花形饱满,民间用以象征富贵,松石牡丹便谓之《富贵寿考》,牡丹玉兰谓之《玉堂富贵》,牡丹与十枚古钱是谓《十全富贵》,牡丹白头翁谓之《富贵白头》。鹤洁身独立而又长寿,被称为"一品鸟",鹤立海边称为《一品当朝》,鹤鸣九皋寓意《四海祥瑞》,松树仙鹤题名《松龄鹤寿》。寿星、八仙都是民间创造的寿考形象,于是组合为《八仙庆寿图》。葫芦藤蔓绵长,结实累累,寓意子孙众多,绵延不绝,于是题名《瓜瓞绵绵》、《子孙万代》。他如一藕出两莲题名《并蒂同心》,鸳鸯戏水表示夫妻恩爱,石榴见子题名《喜笑颜开》。登科及第为百姓羡慕,于是,《五子夺魁》和表现文人生活的《博古图》、《文房清供》、《琴棋书画》等等,也成为吉祥图案。

借物之形。如以灵芝喻如意,以月饼喻团圆,以荔枝、桂圆与核桃组合成《三元及第》。盘长结周而复始,无终无尽,因此被称为"吉祥结",丝带绕结便称为《永结同心》。

表号吉祥图案。如卍字,武后时读为"万",明清,卍字纹演变作卍字回纹锦,一个连一个,如水网河道,四通八达,寓意吉祥富贵绵长不断,民间称它《路路通》。回纹初出于商铜上的云雷纹,一线运动,生生不息,明清被装饰于建筑或器物上,象征富贵不断头。古钱寓意天圆地方,钱纹便有了吉祥寓意。太极图被广泛用于图案骨式。它一仰一俯,一上一下,鸟成双,鱼成对,相互依偎,揖让调和,S形布局极富生命力和运动感,民间称为"喜相逢"。民间传说中八仙手持的法器,如汉钟离的扇、吕洞宾的剑、铁拐李的葫芦、曹国舅的玉板、蓝采和的花篮、张果老的鱼鼓、韩湘子的笛子、何仙姑的荷花,组成《暗八仙》图案;八种器物如宝珠、方胜、玉磬、犀角、古钱、珊瑚、银锭、如意,组成《八宝》图案;佛教的八种法器,如轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、盘长,组成《八吉祥》图案。

以上几种手法并用、组合为吉祥图案的情况更为常见。如灯笼两旁悬挂谷穗,蜜蜂围绕灯笼飞舞,蜂谐"丰"音,灯谐"登"音,加上谷穗,构成《五谷丰

登》图案（图八四七 1）。他如《和合如意》、《福寿三多》、《三多九如》、《六合同春》、《寿山福海》等等，既借物之形，又借物之音和物之性。甚至汉字也变成吉



图八四七 1：吉祥图案《五谷丰登》



图八四七 2：吉祥图案《牡丹长寿》

祥图案，明清织锦中有“万寿锦”；两个喜字组成表号，是谓《双喜临门》：文字同时成为符瑞，营造着吉祥喜庆的气氛（图八四七 2）。

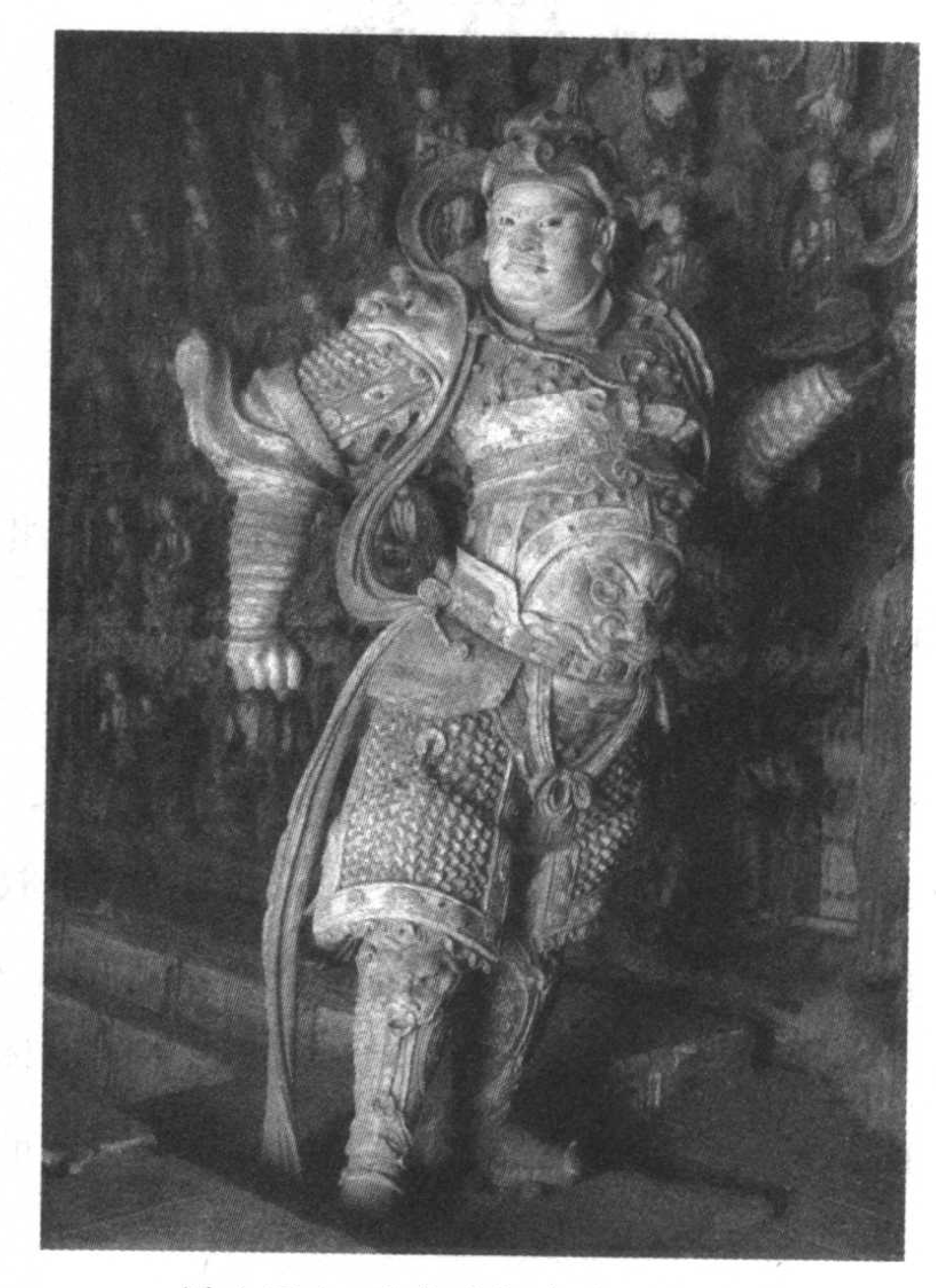
吉祥图案造型多曲，尽量避免锐角，显示出中国人与环境融合的图案观。传统造物中惯用龙、凤图案，如《龙凤呈祥》、《双凤朝阳》、《凤吹牡丹》等等。这固然因为龙、凤是华夏民族的远古图腾，是我国古已有之的符瑞，更因为龙那游走的躯体、凤那变化的体型线所具备的丰富曲线，与自然浑融契合，具备生生不息的韵律感；可伸可缩、可繁可简的形体，又使它适合于任何形状的装饰面。从与环境融合出发而不是从功能出发的图案设计，可见中国人天人合一的哲学观。

我国民俗图案的源头在于比德与谶纬，前者来源于儒家学说，后者则是经学、迷信等的混合产物；前者多见于文人艺术之中，后者则见于民间艺术；前者是中国文化的精华；后者则使我国民间艺术重幻想、重形象思维，不可轻易以糟粕论之。但吉祥图画过于强调意指性，以至于牵强附会、程式化，失去了汉唐图案的生命活力，也是必须加以认识的。

八、作风俗丽的宗教艺术

明代宗教艺术完全丢弃了前代宗教艺术中崇高的古典精神，代之以彻头彻尾的市民趣味。寺庙彩塑造型圆润，甚至不无圆滑，衣纹流畅如行云流水，不再有唐塑的庄严典丽，比较传神简练、骨气洞达的宋塑，也明显不逮而见俗气了。

双林寺距山西平遥市 6 公里。十座大殿内，存宋、元至明、清彩塑 2000 多尊。它突破了佛教造像或坐或立的静态程式，有行有止，有坐有立，或单个造型，或布置作山水场景，或大或小，或聚或散，起伏组合，有圆雕，有浮雕，有镂雕，有影塑。天王殿廊下明塑《四大金刚》高达 3 米，眉、眼、嘴角肌肉呈块状膨胀突起，不受解剖关系的约束，衣纹则以线造型：允推为我国天王雕塑中的最佳作品；千佛殿佛龛内明塑《韦驮》(图八四八)，威武英俊，海内同类雕塑无有出其右者。双林寺彩塑良莠不齐，良多于莠。它是我国近古彩塑艺术的宝库，可见我国宋元至明清佛教雕塑风格的演变脉络，其数量之多、质量之高、时代面貌之丰富，极为难得。苏州紫金庵明代彩塑十六罗汉，真实地塑造出人物神情和丝绸质感。神的世界不再高贵典雅，而充塞着市民的七情六欲。虽然惟妙惟肖，却不免圆滑俗艳，完全是世俗作风了。



图八四八：明代彩塑韦驮
山西平遥双林寺千佛殿

明代寺庙绘画遗存，见于北京西郊法海寺、山西新绛稷益庙和右玉宝宁

寺、河北石家庄毗卢寺、四川新津观音寺等处。

新绛阳王镇稷益庙明代重修，壁画创作于正德二年(1507 年)。百余平方米的壁面，以连环画的形式，绘大禹、后稷、伯益等为民造福的故事①。人物千姿百态，耕种、伐木、田猎、朝圣、祭祀……场面浩大，结构紧凑，反映了明代民风民俗和生产生活。全画笔力雄健，有浙派风范，农民、神祇、鬼卒 400 余人，都显露出神采勃发的精神状态。它以浓郁的民间生活气息和对现实生活的曲折反映，见出比佛、道题材壁画更高的价值。石家庄毗卢寺壁画、山西右玉宝宁寺绢地卷轴水陆画 136 轴，也反映了包罗万象、三教九流的民间生活。

北京西郊翠微山南麓法海寺建于正统四年至八年(1439—1443)，大雄宝殿幸存于今，殿内存正统间壁画 10 铺。后壁左铺绘《帝释梵天图》，礼佛护法行列中，人物如生，线纹流畅。照壁墙后三铺绘《三士图》，衣纹用沥粉堆金法画出，金光铮亮，裙上花纹细若秋毫，山石线条又剑拔弩张，大象线型如速写，水纹翻卷遒劲有力，走兽鳞鬣毕现，连耳朵上的绒毛和血管也画了出来。《三士图》正中月光观音，坐姿极为优美。法海寺壁画整体敷色深暗，人物造型细长，比较山西新绛稷益庙同时代壁画，缺少现实生活表现；比较永乐宫元代壁画，细腻有过之，生命力却大为减弱了。明中期以后的繁琐装饰之风，这里透出几分消息。

第五节　建树全面的中后期工艺论著

我国古代，以得道为贵，以制器为贱，“形而上者为之道，形而下者为之器”(《易・系辞上传》)，士大夫不屑总结制器之术，这使我国晚明以前，工艺论著寥若晨星。中晚明，受浪漫主义思潮的冲击和西方文艺复兴运动人本主义、科技革命的影响，士风为之一变，不仅品鉴古玩的文人笔记层见错出，工匠也能文能画，提笔著述。我国古代最有价值的工艺论著，集中诞生于明代中后期。如我国古代惟一的漆艺专著《髹饰录》、惟一的木工专著《鲁班经》、惟一的园林专著《园冶》和科学记叙百工的著作《天工开物》等。我国古代造物，从此进入

① 后稷，古代周族始祖，传说为姜嫄踏巨人足迹，怀孕而生，舜时为农官，曾教民耕种；伯益，古代嬴姓各族的祖先，善畜牧和狩猎，舜时掌管山泽，曾助禹治水。





分门别类、脚踏实地的理论总结阶段。研究艺术理论发展史特别是工艺理论发展史，晚明是一个极为重要、不容忽视的历史时期。

一、漆艺专著《髹饰录》

我国南唐时有《漆经》，早已失传。明代隆庆年间，安徽新安黄成著《髹饰录》，全面总结了我国装饰漆器高峰时期千文万华的漆器工艺，成为我国古代惟一传世的漆艺专著。作者用天、地、阴、阳、五行附会漆工，强调人与自然和谐的造物法则，以乾、坤大道确立使人信服的技术标准，体现出天人合一的哲学观。

《髹饰录》乾、坤两集凡十八章。乾集凡两章：《利用》，记制造漆器的原料和工具设备；《楷法》，对漆工道德修养提出了全面要求，指出各类漆器制作可能产生的毛病。此集卷首道：

> 凡工人之作为器物，犹天地之造化。所以有圣者，有神者，皆以功以法。故良工利其器。然而，利器如四时，美材如五行。四时行、五行全而百物生焉，四善合、五彩备而工巧成焉。今命名附赞而示于此，以为乾集。乾所以始生万物，而髹具工则，乃工巧之元气也。乾德大哉！

首集命名为乾集，因为乾生万物，工人作器，是对天地自然的模仿。此集中，以天、地、日、月、星、风、雷、电、云、虹、霞、雨、露、霜、雪、霰、雹等天文景象，春、夏、秋、冬、暑、寒、昼、夜等时令交替，山、水、海、潮、河、洛、泉等山川景象，比附制造漆器的各种材料、工具。如旋床名“天运”，金名“日辉”，银名“月照”，锉名“电掣”，各色颜料名“云彩”，湿漆名“水积”，桐油名“露清”等等，见中国古代取法天地的造物观。每种原料或工具设备，又尽量套用经、史、子、集中的名句加以解释。如对旋床的解释是“有余不足，损之补之”，典出《老子》；对洗盆的解释是“作事不移，日新去垢”，典出《礼记・大学》。套用经、史名句，是宋《营造法式》就已经形成的古代造物著作传统，其根由仍在重道轻器的传统思想。黄成可能身兼工匠和文人双重身份，引经据典，强作比附，反使行文艰深晦涩。

坤集凡十六章：《质色》、《纹匏》、《罩明》、《描饰》、《填嵌》、《阳识》、《堆起》、《雕镂》、《戗划》、《编斓》、《复饰》、《纹间》、《裹衣》、《单素》，各章分类叙述各类

漆器装饰;《质法》、《尚古》两章,写漆器胎骨的制造方法和仿古漆器的制造、古漆器的修复。此集开首道:

> 凡髹器,质为阴,文为阳。文亦有阴阳,描饰为阳。描写以漆,漆,木汁也,木所生者火而其象凸,故为阳。雕饰为阴,雕镂以刀,刀,黑金也,金所生者水而其象凹,故为阴。此以各饰众文皆然矣。今分类举事而列于此,以为坤集。坤之所以化生万物,而质体文饰,乃工巧之育长也。坤德至哉!

它以阴阳五行为依据,将漆器装饰工艺分类,阴阳化生万物,五行相生相克,天地运转不息。作者提出三法,"巧法造化",指师法自然;"质则人身",指漆器的胎、灰、布、漆分别取法人体的骨、肉、筋、皮;"文象阴阳",指漆器纹饰平中平,平中凸,平中凹,凸中凸,凸中凹,凹中凸,凹中凹,无非在阴、阳二字中求变化。

《髹饰录》黄成原文过简。明天启间,嘉兴扬明为《髹饰录》逐条加注并写序,使《髹饰录》趋于详尽完备。《髹饰录》及注全面完整地记录了千文万华的漆器装饰工艺,提出了比较合理的工艺分类标准,使漆器——我国伟大的独家发明技有所本,流传至今。①

二、木工专著《鲁班经》

《鲁班经》是江南民间惟一流传的记载民舍、家具、农业和手工业工具制作工艺的著作,因为我国古代建筑多木构,所以,它既是一本木工技术著作,又是一本建筑术书。鲁班,指春秋末鲁国人公输班,被后世木工奉为祖师。此书先以口诀形式在工匠中流传,数百年间不断增补内容,所以,各本内容、名称不一。书中出现元代建制"路"、"社"字样,其付雕版则是在中晚明。

明以前,宋喻皓所著《木经》已失传,少量资料保存于《梦溪笔谈》;金元间薛景石《梓人遗制》图文互释,所记木工工艺范围较窄;宋《营造法式》、清《匠作

① ［明］黄成:《髹饰录》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·谱录类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本;笔者:《图说〈髹饰录〉》,济南:山东画报出版社,即出。





则例》只记官式建筑。从记载民间木工工艺和反映民风民俗的角度看，无一能与图文并茂的《鲁班经》相比。另一方面，《鲁班经》未经文人整理，保留了它在民间的原生态，章次凌乱，不是一部理论思考完备的著作。

今存版本中，宁波天一阁明抄本题为《鲁班营造正式》，原六卷。卷一以"请设三界地主鲁般仙师文"引领，下设"定盘真尺"、"鲁班真尺"，绘地盘图、地盘真尺、水绳与水鸭子、鲁班真尺、曲尺等工具图样，到"正九架五间堂屋格"后，存本残佚。

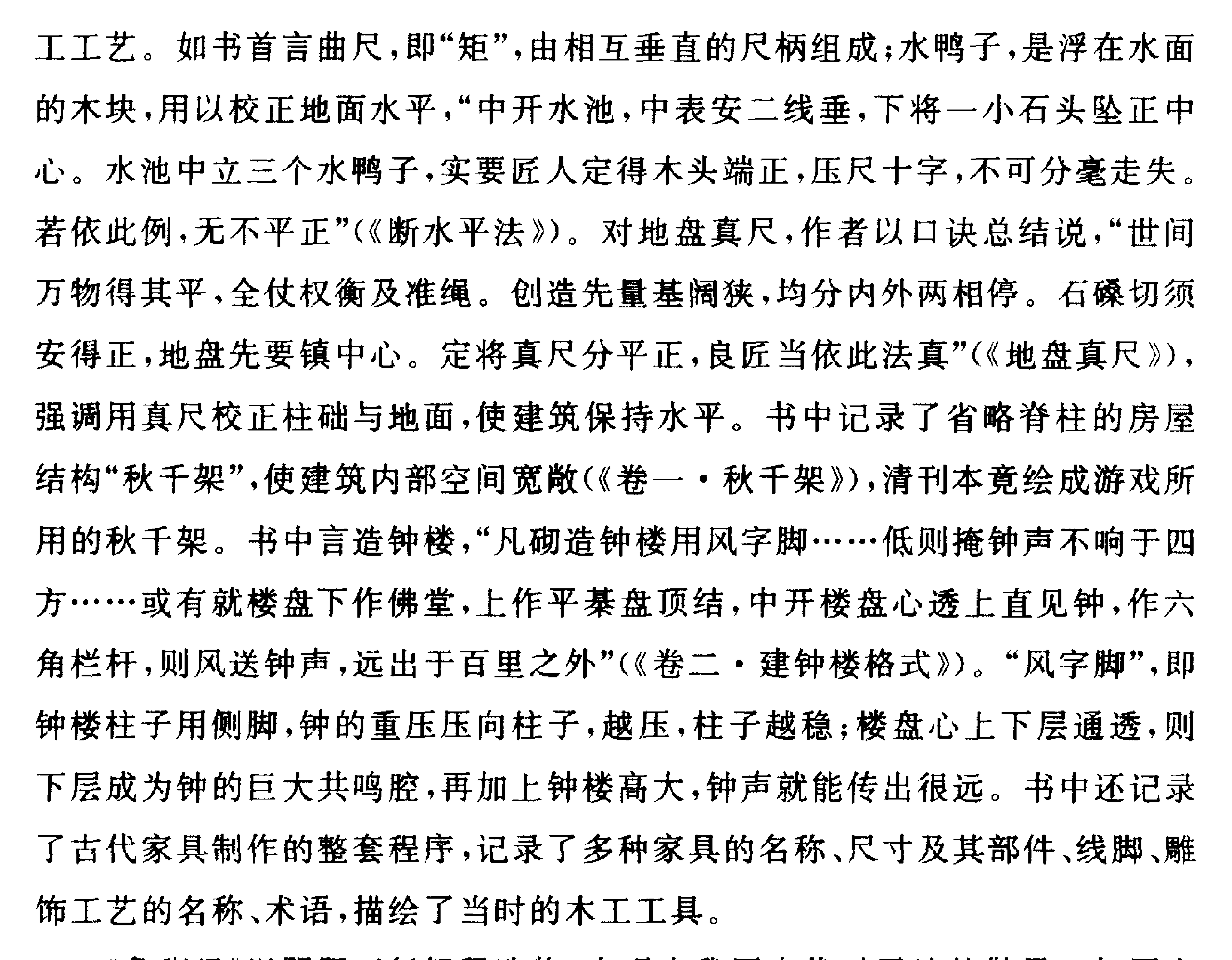
明万历刻本易名为《鲁班经匠家镜》，"匠家镜"是说它像工匠家的一面镜子。卷一缺大半，附插图 11 幅。卷二言仓廒、桥梁、钟楼、牛栏、马厩等造法，次为日用家具 44 种，附插图 30 幅。卷三含《房屋布局吉凶七十一例》、《灵驱解法洞明真言秘书》、《鲁班秘书》。其中所绘桌椅，与现存明式家具几无二致。

明崇祯汇贤斋刻本易名为《新镌京板工师雕斫鲁班经匠家镜》，写明作者为北京提督工部御匠司司正午荣等三人。卷首置图一幅；卷一先言伐木，下接总论、结天井砌阶基吉日、起造立木工梁式等和三屋后车三架法、五架房子格、正七架三间格、五架房子格、正九架五间堂屋格、秋千架以及亭、门楼、厅堂，还有宫殿、寺观庵堂、祠堂、营寨、凉亭、水阁等格式，并设建筑剖面图；卷二言桥梁、钟楼等造法和屏风、围屏、牙轿、衣笼、大床、凉床、藤床、禅椅、镜架、镜箱、雕花面架以及花架、交椅、八仙桌、琴桌等日用家具 44 种，插图 29 幅；卷三将万历本《房屋布局吉凶七十一例》更名为《再附各款图式》，一图配一诗。最后附《鲁班仙师源流》。

清代刻本或名《新刻京板工师雕镂正式鲁班经匠家镜》，或名《新镌工师雕斫正式鲁班木经匠家镜》，均为三卷，大体以崇祯本翻刻。插图和"鲁班仙师源流"被提到书前，增加了算盘、手水车、踏水车、推车等内容，减少了图样。或有《灵驱解法洞明真言秘书》一卷，或没有。卷一、二与图例鱼尾署《鲁班经》三字，民间遂称此书为《鲁班经》。①

《鲁班经》从画样到规定各类建筑的尺寸，再言取材、施工，记录了许多施

① 《鲁班经》的各种版本，见故宫博物院编：《故宫珍本丛刊》，海口：海南出版社 2000 年版；又《续修四库全书》据乾隆刻本影印。又[明]午荣等：《新镌工师雕斫正式鲁班木经匠家镜》，见复旦大学图书馆古籍部《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社 1995 年出版，影印本。



工工艺。如书首言曲尺，即“矩”，由相互垂直的尺柄组成；水鸭子，是浮在水面的木块，用以校正地面水平，“中开水池，中表安二线垂，下将一小石头坠正中心。水池中立三个水鸭子，实要匠人定得木头端正，压尺十字，不可分毫走失。若依此例，无不平正”(《断水平法》)。对地盘真尺，作者以口诀总结说，“世间万物得其平，全仗权衡及准绳。创造先量基阔狭，均分内外两相停。石磉切须安得正，地盘先要镇中心。定将真尺分平正，良匠当依此法真”(《地盘真尺》)，强调用真尺校正柱础与地面，使建筑保持水平。书中记录了省略脊柱的房屋结构“秋千架”，使建筑内部空间宽敞(《卷一・秋千架》)，清刊本竟绘成游戏所用的秋千架。书中言造钟楼，“凡砌造钟楼用风字脚……低则掩钟声不响于四方……或有就楼盘下作佛堂，上作平棊盘顶结，中开楼盘心透上直见钟，作六角栏杆，则风送钟声，远出于百里之外”(《卷二・建钟楼格式》)。“风字脚”，即钟楼柱子用侧脚，钟的重压压向柱子，越压，柱子越稳；楼盘心上下层通透，则下层成为钟的巨大共鸣腔，再加上钟楼高大，钟声就能传出很远。书中还记录了古代家具制作的整套程序，记录了多种家具的名称、尺寸及其部件、线脚、雕饰工艺的名称、术语，描绘了当时的木工工具。

《鲁班经》以阴阳五行解释造物，表现出我国古代对天地的敬畏。如写大床“转芝门九寸二分或九寸九分，切忌一尺大”(《卷二・大床》)，尺寸取“九”，见出对天数“九”的崇尚。它对房屋布局、结构尺寸、择日营造等各举吉凶，提出厌胜的符咒。如说，“凡人家，外大门万不可被人家屋脊对射，则不祥之兆也”(《卷一・门楼》)。《灵驱解法洞明真言秘书》介绍了瓦将军、兽牌、石敢当、吉杆等辟邪厌胜用物。“凡置瓦将军者，皆因对面或有兽头屋脊、墙头、牌坊脊；如隔屋见者宜用瓦将军，如近对者用兽牌”。也就是说，如居家隔屋可见他人屋脊、墙头、牌坊脊，要在屋顶安放瓦制的武人坐像，称“瓦将军”，俗信其能辟邪驱鬼；如家门正对他人屋脊墙头、牌坊脊，要在门楣中央或屋脊正中悬挂兽牌，兽牌上刻口衔七星宝剑的狮头图案。江南明清民居的屋顶上，瓦将军、兽牌等至今可见。如房屋“有巷道来冲者”，要在屋角立一石碑，上刻“石敢当”，俗信可防凶煞进入房屋作祟；如房屋对面有更高大的房屋或树木，要“在避雨朝对冲处”树一长杆，上悬灯笼，称“吉杆”，以逢凶化吉。此部分还记载了民居门口悬镜等各种方术。此书浓重的谶纬迷信思想显然为糟粕，也使此书不为现代



学者重视。然而，正因为《鲁班经》反映了贯穿于我国古代营造工程中本民族独特的思想意识和民风民尚，折射出我国古代天人合一、谶纬迷信等独特的造物思想，而不单单是一本木工技术书，它才不应为艺术学研究者忽视。①

三、园林专著《园冶》

晚明以前，《营造法式》等官颁建筑书只重视建筑定例、装潢制度、各部材比例、图案等级等等，至于建筑群体如何配合，建筑空间如何变化，如何与环境融为一体，凡属不拘法式的艺术设计，官颁建筑书是绝不涉及的。所以，官颁建筑书其实只是匠法书，建筑作为一门艺术，其理论成长在江南民间。晚明，江南诞生了我国古代惟一的园林艺术专著《园冶》以及以园林艺术为论述重点的著作《长物志》；清初李渔写《闲情偶寄》，其"居室部"、"种植部"也与园林密切相关。明清江南士子的散文、笔记、小说、戏曲、诗论、画论中，散见有园林美学的理论，如明末张岱的《陶庵梦忆》和《西湖梦寻》、清初沈复《浮生六记》、清中期袁枚《小仓山房文集》等等，曹雪芹《红楼梦》第十七回《大观园试才题对额》，更是一篇出色的造园论。可见，晚明至清中叶，是我国园林艺术思想空前活跃、园林艺术理论空前繁荣的时期。

《园冶》凡三卷，附图 235 幅，初刊于明崇祯七年(1634 年)。作者计成(1582—?)，字无否，号否道人，吴江(今江苏苏州)人。书中，计成对中国园林艺术的一系列重大问题，如造园的指导思想、园址选择、建筑布局与装修、掇山、选石等等，作了淋漓尽致的描述，全面而完整地体现了我国古代园林设计艺术思想和天人合一的宇宙观。

《兴造论》、《园说》两篇统领全书，高度概括了作者的园林设计思想；两篇以下，进入实际可操作的经验之谈。卷一凡四篇，卷二全志栏杆并绘栏杆图式；卷三凡六篇。卷一《屋宇》、《装折》，卷二《栏杆》，卷三《门窗》、《墙垣》，论园林中的建筑设计艺术；卷一《相地》、《立基》，卷三《铺地》、《掇山》、《选石》、《借景》，论园林设计艺术，是全书精华所在。《掇山》篇又分《园山》、《厅山》、《楼

① 参见笔者：《论〈鲁班经〉——兼论我国古代工艺思想特色》，《东南大学学报》2005 年第 1 期。

山》、《阁山》、《书房山》、《池山》、《内室山》、《峭壁山》、《山石池》、《金鱼缸》、《峰》、《峦》、《崖》、《洞》、《涧》、《曲水》、《瀑布》17节，详述掇山之法，注重可操作性，尤为本书精髓。笔者以为，计成园艺思想大致表现在以下方面：

1. 虽由人作，宛自天开——园林艺术的境界

计成把造园的主导思想归纳为：

> 园地惟山林最胜，有高有凹，有曲有深，有峻而悬，有平而坦，自成天然之趣，不烦人事之工。入奥疏源，就低凿水，搜土开其穴麓，培山接以房廊。杂树参天，楼阁碍云霞而出没；繁花覆地，亭台突池沼而参差。（卷一·一《相地·山林地》）

中西方都在寻找理想家园，都渴盼回归自然，寻找和回归的方式却不同。西方园林以建筑作为园林景观的主体，建筑周围，大道如矢，轴线分明，交叉点设广场，广场上有花坛、雕像、喷泉，匠心显露，即使像圣彼得堡皇村那样充满自然情味的园林，主要建筑前，道路仍然呈几何形，人登上主要建筑便可统揽全局，其目的是为突出人，自然是为人服务的。中国园林则处处表现出人对自然的依顺，山水作为园林的主体，哪里造亭，哪里造榭，“自然”早就安排好了，人不过发现了而已。西方园林中的“自然”，是森林、湖泊、大海的忠实移人，不用围墙，具有开放性和公众性；中国园林中的“自然”，是自然的写意和缩微，移天缩地，庭院深深，具有私密性。西方造园不掩饰人为的痕迹，给人的感觉是“站在外面看一幅幅装在画框里的有景深的风景画”①；中国园林力图将自然的不规则线条引入人工建筑，将自然的无限生机融入人工园林，人巧藏于天工，人为美融于自然美，表现出和谐的宇宙韵律。《园冶》“虽由人作，宛自天开”一句，是中国古代造园艺术思想的经典概括。

中国人把万物视为与自己的生命同体，万物与人结成一个生命整体，鸟飞鱼跃，人鹿同游，都成为人生情怀的体现。计成说，“好鸟要朋，群麋偕侣。槛逗几番花信，门湾一带溪流。竹里通幽，松寮隐僻。送涛声而郁郁，起鹤舞而翩翩。阶前自扫云，岭上谁锄月。千峦环翠，万壑流青”（卷一·一《相地·山林地》）。园林里，鸟、麋、鱼、鹤，各得其所，一派人鸟相亲、人畜相亲、人与大自

① 〔英〕苏立文著、陈瑞林译：《东西方美术的交流》，南京：江苏美术出版社1998年版，第119页。



然相亲相近的景象。“中国文化与西方文化最不同的基调之一，乃在中国文化根源之地，无主客的对立，无个性与群性的对立”①。《园冶》所描绘的境界，正是人与天地大化的生命动息融为一体、参与宇宙大生命律动的境界。

计成提出，造园应当尽量保留和利用原有树木，“多年树木，碍筑檐垣；让一步可以立根，斫数桠不妨封顶。斯谓雕栋飞楹构易，荫槐挺玉成难。相地合宜，构园得体”（卷一・一《相地》）；“宅傍与后有隙地可葺园，不第便于乐闲，斯谓护宅之佳境也”（卷一・一《相地・傍宅地》）：体现出早熟的生态智慧。与西方后工业社会的“生态意识”不同，中国古人的生态智慧是农业社会的产物。它重视审美的、精神的层面，而不仅是生存的、物质的层面，体现出中国古代人民对自然的充分尊重。

2. 巧于因借，精在体宜——园林设计的手法

计成把园林艺术的设计手法概括为“巧于因借，精在体宜”。纵览《园冶》，通篇是“因”、“借”手法的展开。

计成说：

> 因者：随基势之高下、体形之端正，碍木删桠，泉流石注，互相借资。宜亭斯亭，宜榭斯榭，不妨偏径，顿置婉转，斯谓“精而合宜”者也。（卷一《兴造论》）

巧用自然地势与原有水源营造园林景观。“探奇近郭，远来往之通衢；选胜落村，藉参差之深树……高方欲就亭台，低凹可开池沼”（《卷一・一・相地》）。选择远离闹市、僻静多树又有水源的地方，地势方则就其方，圆则就其圆，偏则就其偏，曲则就其曲。高而方正处，可就其高方建造亭台；低而深凹处，可就其低凹开掘池沼。若遇头阔头狭、地基偏侧，“何不以墙取头阔头狭就屋之端正”（卷三・六《墙垣》）；如造游廊，则“随形而弯，依势而曲。或蟠山腰，或穷水际。通花渡壑，蜿蜒无尽”（卷一・三《屋宇・廊》）。因地制宜，则可变弊为利，点石成金，别开生面。一个“因”字，体现了中国艺术设计思想顺应自然、利用自然的优秀传统。

计成说：

① 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社 1987 年版，第 79、80 页。



夫借景，林园中之最要者也。（卷三·十《借景》）

借者，园虽别内外，得景则无拘远近。晴峦耸秀，绀宇凌空；极目所至，俗则屏之，嘉则收之，不分町疃，尽为烟景。斯所谓'巧而得体'者也。（卷一《兴造论》）

园内园外、远景近景，都可以"借"作园林景色。借景的方法很多，"如远借，邻借，仰借，俯借，应时而借"（卷三·十《借景》）。窗外"植黄山松柏、古梅、美竹，收之圆窗，宛然镜游也"（卷三·八《掇山·峭壁山》），"倘嵌他人之胜，有一线相通，非为间绝，借景偏宜；若对邻氏之花，才几分消息，可以招呼，收春无尽"（卷一·一《相地》）。借景打破了建筑带来的人与自然的隔绝，使园林与自然山水沟通起来，形成更为开阔的空间。计成把借景从感性认识上升到理性的高度，"借景"成为晚明以降中国园林设计的主要艺术手法。

"体宜"二字，包含了艺术的辩证法。山林地、城市地、村庄地、郊野地、傍宅地、江湖地，各有不同的施工之道；山林、江湖、郊野、村庄，莫不是居住环境的组成部分，足见其自觉的环境整体设计意识。选基应区分主次，"凡园圃立基，定厅堂为主。先乎取景，妙在朝南。倘有乔木数株，仅就中庭一二。筑垣须广，空地多存……择成馆舍，余构亭台。格式随宜，栽培得致"（卷一·二《立基》）；叠石也应区分主次，"一块中竖而为主石，两条傍插而呼劈峰。独立端严，次相辅弼。势如排列，状若趋承"（卷三·八《掇山》）。此外，"花间隐榭，水际安亭，斯园林而得致者。惟榭只隐花间，亭胡拘水际。通泉竹里，按景山巅"（卷一·二《立基·亭榭基》）。证之江南园林，榭总在花间水边，亭则山巅山麓、梁上水际、林中林外，无不相宜。至于长廊，"蹑山腰，落水面，任高低曲折，断续蜿蜒，园林中不可少斯一断境界"（卷一·二《立基·廊房基》）。计成把厅、亭、榭、阁等园林建筑与园内园外的自然生态统一纳入园林设计，使建筑与山水、花木、郊野、村庄构成整体的律动与和谐，体现了他整体的园林设计艺术观。

3. 任意为持，听从排布——园林设计的意匠

计成将士大夫园林艺术的审美概括为"任意为持，听从排布"。"任意"不是随意，而是对自然的顺从；"排布"二字，道出了这看似天成中的惨淡经营、匠心所在。



计成提出，“郊野择地，依乎平岗曲坞、叠陇乔林。水浚通源，桥横跨水。去城不数里而往来可以任意，若为快也”（卷一·一《相地·郊野地》），“市井不可园也。如园之，必向幽偏可筑。邻虽近俗，门掩无哗……足征市隐，犹胜巢居。能为闹处寻幽，胡舍近方图远。得闲即诣，随兴携游”（卷一·一《相地·城市地》），是谈园址选择的任意；“窗牖无拘，随宜合用，栏杆信画，因境而成”（卷一《园说》），是谈装修的任意。“无拘”、“随宜”、“合用”、“信画”正是“任意为持”的注脚。

“任意”不是不讲“排布”，而是要匠心得宜，“园屋异乎家宅。曲折有条，端方非额。如端方中须寻曲折，到曲折处还定端方。相间得宜，错综为妙”（卷一·四《装折》）。他提倡编篱为墙，爱其野致，“夫编篱斯胜花屏，似多野致，深得山林趣味。如内花端、水次，夹径、环山之垣，或宜石宜砖，宜漏宜磨，各有所制。从雅遵时，令人欣赏，园林之佳境也。历来墙垣凭匠作雕琢花鸟、仙、兽，以为巧制，不第林园之不佳，而宅堂前之何可也”（卷三·六《墙垣》）。他提倡用工得度，反对雕绘过分，巧反为俗，“切忌雕镂门空，应当磨琢窗垣。处处邻虚，方方侧景”（卷三·五《门窗》）。如造水景，“古皆凿石槽，上置石龙头喷水者，斯费工类俗。何不以理涧法，上理石泉，口如瀑布，亦可流觞，似得天然之趣”（卷三·八《掇山·曲水》）。之所以要匠心自然，“编篱种菊，因之陶令当年；锄岭栽梅，可并庾公故迹”（卷一·二《立基》），“任意为持，听从排布”的意匠，是为营造幽人逸士隐居的生活环境服务的。

我国古代营造多请风水先生勘察宅相，计成却提出“选向非拘宅相”；宅相按八卦分为八宅，计成却提出“何关八宅”；正统居处强调取正，计成却提出“园基不拘方向，地势自有高低，涉门成趣，得景随形”（卷一·一《相地》）。计成敢于冲决谶纬迷信和儒家正统观念，进行自由的艺术设计，标志着晚明江南思想空前解放，士大夫园林设计已经先行消减了风水说中的谶纬迷信成分，代之以艺术创造的自由精神。

4. 三分匠人七分主人——园林设计师的作用

计成提出“三分匠人七分主人”的论点，“世之兴造，专主鸠匠，独不闻三分匠人七分主人之谚乎？非主人也，能主之人也”。“能主之人”是园林总设计师，是把握园林总体艺术效果的人。计成又谓，“第园筑之主，犹须什九，而用

匠什一”(卷一《兴造论》),设计的作用举足轻重,工匠的作用只占十分之一。计成此说,正反映出江南园林设计的智性化、审美化。计成正是一个“能主之人”,他对设计师的作用有高度自觉的认识,时人称赞计成“从心不从法,为不可及;而更能指挥运斤,使顽者巧、滞者通。尤足快也”([明]郑元勋《〈园冶〉题词》)。

园林设计师必须具备高度的艺术修养。计成自谓“游燕及楚,中岁归吴,择居润州”([明]计成《园冶·自识》),行万里使他胸有丘壑;又自谓“不佞少以绘名,性好搜奇,最喜关仝、荆浩笔意,每宗之”,爱画使他的园林饶富诗情画意。他多次提到“刹宇隐环窗,仿佛片图小李;岩峦堆劈石,参差半壁大痴”(卷一《园说》),“小仿云林,大宗子久”(卷三·九《选石》),说明他的园林艺术设计以“画意”为蓝本;他多次化用古人“江流天地外,山色有无中”之类的佳句(卷一·二《立基》),说明他的园林艺术设计以“诗情”为归宿。所以,西方学者认为,“中国的造园家不仅是植物学家,也是画家和哲学家”①。

《园冶》在国内长期不传,日本存有完整的明抄本,称《夺人工》。全书铺陈堆砌,不免扬才露己,一些描述中流露的人生态度,有颓废消极的一面。但是,全书描述的形象性和丰富性,读来如行山阴道上;其对中国文人园林艺术特点概括的准确性和可操作性,尤为难能可贵。②

四、《天工开物》论造物

宋应星《天工开物》是我国古代总结农业、手工业生产技术和经验的专著。书名出自《书经》“天工人其代之”和《易经》“开物成务”,意思是说,人受天之委托,代天开发有用之物:书名便体现出统领全书的“天人合一”的哲学观。宋应星(1587—?),字长庚,江西南昌人,屡试不第,崇祯十年(1637 年)写成《天工

① 〔英〕钱伯斯《论东方园林》,转引自〔英〕苏立文著、陈瑞林译:《东西方美术的交流》,南京:江苏美术出版社 1998 年版,第 116 页。

② 《园冶》原文,见《丛书集成续编》,台北:新文丰出版社 1991 年版,与[明]计成著、陈植注释:《园冶》,北京:中国建筑工业出版社 1988 年版;赵农注释:《〈园冶〉图说》,济南:山东画报出版社 2003 年版互校。





开物》。序言道："天覆地载，物数号万，而事亦因之，曲成而不遗，岂人力也哉！"就是说，无数物质构成了丰富的自然界，自然界是靠自身的运动变化形成的，不是靠人为因素创造出来的：体现出朴素的唯物主义自然观。书凡十八章，分上、中、下三编，凡6300余言，每章开头提领语"宋子说"，是统领全章的理论部分。其中五章论造物艺术，它们是：《乃服第二》写衣料，《彰施第三》写染色，《冶铸第八》写铸造，《陶埏第七》写陶瓷，《珠玉第十八》写珠玉。全书从《乃粒》开始，以《珠玉》结束，"乃贵五谷而贱金玉之义"（[明]宋应星《天工开物·序》）。每卷插图描绘生产工艺，尤为珍贵。

《乃服第二》文字最长，详述养蚕、丝织以及棉、麻、毛纺的技术要点，旁及棉麻织物、皮衣、毛毡。开首言，"贵者垂衣裳，煌煌山龙，以治天下。贱者短褐、枲裳，冬以御寒，夏以蔽体，以自别于禽兽"，体现了中国古代明等级、别礼仪的服装观。此章对明代妆花、绫绢、纱罗织造工艺的记述，极有价值：

> 凡工匠结花本者，心计最精巧。画师先画何等花色于纸上，结本者以丝线随画量度，算计分、寸、秒、忽而结成之。张悬花楼之上，即结者不知成何花色，穿综带经，随其尺寸，度数提起衢脚①，梭过之后，居然花现。盖绫绢以浮经而现花，纱罗以纠纬而现花。绫绢一梭一提，纱罗来梭提，往梭不提。天孙机杼，人巧备矣。（《乃服第二·结花本》）

与提花机图对照，有助于了解我国最为复杂的织锦工艺——妆花以及绫绢、纱罗织法。"凡上供龙袍，我朝局在苏、杭。其花楼高一丈五尺，能手两人扳提花本，织过数寸即换龙形。各房斗合，不出一手。赭、黄亦先染丝，工器原无殊异，但人工慎重与资本皆数十倍，以效忠敬之谊"（《乃服第六·龙袍》）。与此章记载的织锦工艺对照参看，又有助于了解妆花中最为复杂的织成工艺。《乃服》是我国织造工艺极可宝贵的文字记录。

《彰施第三》言及各种植物染料如大红、赭黄、官绿、天青、玄色等等，介绍其染色技术，包括染料的配色和媒染方法，还介绍了蓝靛、红花、胭脂、槐花等的提取方法，"凡造靛，叶与茎多者入窖，少者入桶与缸。水浸七日，其汁自来。每水浆一石，下石灰五升，搅冲数十下，靛信即结。水性定时，靛沉于底。近来

① 衢脚，织锦时使提花机上经线复位的构件。

出产，闽人种山皆茶蓝，其数倍于诸蓝……其掠出浮抹（沫）晒干者，曰靛花。凡蓝入缸，必用稻灰水先和，每日手执竹棍搅动，不可计数"（《彰施第三·蓝靛》）。制蓝靛法，在浙、湘民间沿用至今。

《冶铸第八》谈铸造钟、鼎、釜、佛像、火炮、铜镜、铜钱与铁锅的技术，于失蜡法、实模法、无模法均有记述，并附珍贵的工艺图。失蜡法以简单工艺铸造出复杂的镂雕器物，至今仍不失其工艺价值。"凡铸镜模用灰沙，铜用锡和，不用倭铅……开面成光，则水银附体而成，非铜有光明如许也。唐开元宫中镜，尽以白银与铜等分铸成，每口值银数两者，以此故。朱砂斑点乃金银精华发现。我朝宣炉亦缘某库偶灾，金、银杂铜、锡化作一团。命以铸炉"（《冶铸第八·镜》），可作研究唐镜和宣德炉的参考。

《陶埏第七》从砖、瓦到瓶、瓮、白瓷、青瓷、窑变、回青的原料配制到造坯、上釉、入窑，一一予以说明，而于景德镇瓷器的烧造技术叙述尤详。《珠玉第十八》写珍珠、宝石、玉器的开采，旁及玛瑙、水晶、琉璃，并介绍两广采珠、和田采玉的过程和珠宝成因。《五金第十四》谈矿石的开采和金属的冶炼，其中论铜质乐器的铸造，"凡用铜造响器，用出山广锡无铅气者入内，钲今名锣，镯今名铜鼓，皆红铜八斤，入广锡二斤。铙、钹，铜与锡更加精炼"（《五金第十四》）。其余各章如《杀青第十三》谈造纸，《丹青第十六》谈墨、朱砂等绘画材料的制造工艺，虽然不属艺术造物，却为艺术创造提供了原料，可资研究者参看。

晚明，欧洲正处于中世纪向近代转变的文艺复兴时期，科技革命势如破竹。这场人文复兴和科技革命在中国也产生了反响，《本草纲目》、《农政全书》、《天工开物》等等，都是这一时期新思潮激荡下的产物。《天工开物》以前的工艺典籍，往往引经据典，艰深神秘，把造物的功劳归之于天地圣人，有相当浓重的唯心色彩；而宋应星深入南北各地进行实际调查，所调查的区域又是当时技术发达地区，如盛产白瓷的景德镇、盛产丝绸的苏杭等等，根据调查资料写出《天工开物》。全书重实践而不空谈，叙述清楚，语言明白，不但详细叙述生产过程，对原料消耗、设备构造及各部件尺寸等，也给与详尽的定量描述，附工艺操作图 123 幅，帮助读者加深理解，表现出作者的唯物主义态度。这在当时的中国，是绝无仅有、难能可贵的。我国造物典籍往往贵金玉而贱五谷，重视纯欣赏的特种工艺，《天工开物》恰恰从生产实践出发，"贵五谷而贱金玉"。



这些,都使《天工开物》闪烁着近代科学启蒙思想的光芒。晚明,我国科学技术尚处于世界领先地位,《天工开物》记载了晚明先进的造物技术,成为当时我国和世界先进科学技术的标杆。当然,《天工开物》不可避免地存在着时代局限:一些章节有迷信色彩,引用前人资料和臧否前人欠严。

《天工开物》成书以后,当时便形成社会反响。清康熙间陈梦雷主编、雍正间蒋廷锡续编的《古今图书集成》,其中《考工》、《食货》等典,大量采集了《天工开物》各章内容和插图。乾隆间修《四库全书》,因《天工开物》中有"北虏"、"东北夷"等反清字样,遂将其列为禁书。为清廷所禁的同时,《天工开物》传到日本,影响日本兴起了"开物之学";接着,又传到法、英、德诸国。现在,《天工开物》已经成为具有世界影响的工艺文献,成为了解中国明代先进造物技术的钥匙。①

五、品鉴器物的丛书和文人笔记

与历代文人重道轻器、鄙薄记载百工之艺大相径庭,明代特别是晚明,品鉴器物的文人笔记层见错出,如《格古要论》、《遵生八笺》、《清秘藏》、《骨董十三说》、《长物志》等。文人抄袭渐成风气,笔记中,读来雷同的章句比比皆是。品鉴玩好的文人笔记集中出现于晚明江南,与晚明浪漫思潮贴近生活真实、追求现实享受有直接关系,与江南世风奢靡也有直接关系。

(一)瑕瑜互见的《遵生八笺》

《遵生八笺》是一部养生著作,初刊于万历十九年(1519 年)。它以遵生为主旨,从八个方面介绍了四时调摄、饮食起居、燕闲清赏、灵丹妙药等延年之术、祛病之方,每类一笺,故名"八笺";加目录一卷,凡 20 卷。其中《燕闲清赏笺》,杂论书画、瓷器、玉器、漆器等器玩,把赏鉴艺术作为养生的主要内容,是《遵生八笺》最有价值的部分。作者高濂,字深甫,钱塘(今浙江杭州)人。

① [明]宋应星:《天工开物》,复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书・子部・谱录类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本;潘吉星:《〈天工开物〉译注》(上海:上海古籍出版社 1998 年版)更动原书章节,读者不可不察。

《燕闲清赏笺》三卷，含艺术品评、花木园艺两大部分。上卷以"叙古鉴赏"为序，鉴赏古铜、玉、瓷、漆器和碑帖，颇多真知灼见；中卷论画、笔墨纸砚、文房器具、花草清供乃至琴、香、鹤等，稍见芜杂；下卷论瓶插盆栽、花竹种法，属于园艺。所以，《燕闲清赏笺》以上卷最有价值。

高濂重视天然，提出三趣说，"天趣者，神是也；人趣者，生是也；物趣者，形似是也"。他以唐画为例，"唐人之画，庄重律严，不求工巧，而自多妙处，思所不及。后人之画，刻意工巧，而物趣悉到，殊乏唐人天趣浑成"，"余自唐人画中，赏其神具画前，故画成神足。而宋则工于求似，故画足神微。宋人物趣迥迈于唐，而唐之天趣则远过于宋也"。对元画，他羡慕"松雪、大痴、叔明，宋人见之，亦能甘心，服其天趣"(《燕闲清赏笺中·论画》)。

高濂推崇精工典雅的工艺品，"宋人绣画，山水人物，楼台花鸟，针线细密，不露边缝。其用绒止一二丝，用针如发细者为之，故多精妙……元人之绣便不及宋，以其用绒粗肥，落针不密，且人物禽鸟用墨描画眉目，不若宋人以绒绣眉目，瞻眺生动"(《燕闲清赏笺中·论画·赏鉴收藏画幅》)。明代文人的审美，已经从元人的高逸滑落下来，包容了以细为美、以奇为美的市民趣味。

高濂不仅鉴古，而且逐新，"又若坐墩之美，如漏空花纹，填以五色，华若云锦。有以五彩实填花纹，绚艳恍目。二种皆深青地。亦有蓝地填画五彩如石青剔花，有青花白地，有冰裂纹者，种种样式，似非前代曾有……嘉窑，如磬口、馒心、圆足，外烧三色鱼扁盏、红铅小花盒子，其大如钱。二品亦为世珍"(《燕闲清赏笺上·论饶器新窑古窑》)，反映出士大夫对百般奇巧的时玩的追逐。

高濂文物鉴赏知识之丰富令人惊讶。他论瓷器则分官、哥、定等不同窑口，论漆器则分剔红、倭漆、雕刻、镶嵌等不同工艺，论玉器则按朝代详加评述；乃至端砚新旧坑、鸲鹆眼，歙砚新旧坑、龙尾、金星、蛾眉角，名砚是否发墨，如何洗涤收藏等，莫不不厌其详，一一评述。如高濂论官窑和哥窑：

> 所谓官者，烧于宋修内司中，为官家造也。窑在杭之凤凰山下，其土紫，故足色若铁，时云紫口铁足。紫口，乃器口上仰，泑水流下，比周身较浅，故口微露紫痕……官窑质之隐纹如蟹爪，哥窑质之隐纹如鱼子，但汁料不如官料佳耳。(《燕闲清赏笺上·论官、哥窑器》)

官窑瓷器开片大而自然，确以"紫口铁足"为贵；哥窑瓷器开片小而密集，釉色



则不及官窑莹润。高濂论定窑：

> 其色白，间有紫，有黑，然俱白骨，加以泑水……其纹有画花，有绣花，有印花纹三种……式类数多，莫可名状，诸窑无与比胜。虽然，但制出一时工巧，殊无古人遗意。以巧惑今则可，以制胜古则未也。(《燕闲清赏笺上·论定窑》)

定器确以精巧取胜，古意则不及官、汝窑作品。①

《遵生八笺·起居安乐笺》也散见有一些造物艺术资料，如《居室安处条》论及幽居环境的设计，《晨昏怡养条》详列怡养用具凡40种，《溪山逸游条》详列游具近30件，随文附图，是研究晚明士大夫器用的资料。

高濂目睹同时代文人的放纵生命，把居家客游搜集的知识参以己见，写成长达50万字、庞大而丰、浩繁而深的养生全书，劝人迷途知返，爱惜生命；教人在仿古造假的风潮之中，识别并学会欣赏精雅有士气的艺术。但是，生于晚明那样一个高尚与卑劣、觉醒与腐败杂陈的时代，高濂不自觉地接受了各种社会思潮的影响，书中，文人文化与市民文化、精英文化与世俗文化杂糅，既重视天然，也喜爱精工，既藏古，也逐新，言辞之间，流露出"出世长生"、"住世真仙"的避世思想，使此书良莠混杂，瑕瑜互见。高濂的"雅"已经分明有作态，高濂的"尘外风致"已经让人嗅出污浊气来了。《遵生八笺》不仅是一部养生著作，更是晚明文人生活和艺术的全面总结。②

(二)纤尘不染的《长物志》

《长物志》凡《室庐》、《花木》、《水石》、《禽鱼》、《书画》、《几榻》、《器具》、《衣饰》、《舟车》、《位置》、《蔬果》、《香茗》十二卷，囊括衣、食、住、行、用、游、赏等各种文人生活文化，综合构成了晚明文人清居生活的物态环境。作者以"长物"名书，一方面透露出身逢乱世、淡泊名利的心境；一方面明言书中所论，"寒不可衣，饥不可食"，文人清赏而已。"长物"二字，为此书庞杂的内容作了范围的界定，也成为解读此书的入门之钥。作者文震亨(1585—1645)，字启美，长洲

---

① 官、哥、定窑：详见本书第六章。

② [明]高濂：《遵生八笺》原文，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·杂家类》，为金沛霖主编《四库全书子部精要》收入；《遵生八笺》单行本，四川：巴蜀书社1985年、1992年版。



（今江苏苏州）人，为吴门画家文徵明曾孙。“古”、“雅”、“洁”、“清”、“幽”、“旷”、“韵”，是全书最为惊人的高频字。

文震亨的造园思想，可以用“自然”二字概括。园中必置水、石，因为“石令人古，水令人远，园林水石，最不可无。要须回环峭拔，安插得宜，一峰则太华千寻，一勺则江湖万里”（卷三《水石·广池》）。“凿池自亩以及顷，愈广愈盛。最广者，中可置台榭之属，或长堤横隔，汀蒲、岸苇杂植其中，一望无际，乃称巨浸”（卷三《水石·广池》），理水虽涉人工，要得自然之趣。小船要“系于柳荫曲岸，执竿把钓，弄月吟风”（卷十《舟车》）。一车一船不再是孤立的存在，物物融于造化，物物着“我”之色彩，这才是士大夫追求的园林艺术境界。

文震亨对室庐的要求是，“要须门庭雅洁，室庐清靓，亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致”，“宁古无时，宁朴无巧，宁俭无俗”（卷一《室庐》）。他认为卧室“一涉绚丽，便如闺阁中，非幽人眠云梦月所宜矣”（卷八《位置·卧室》）。幽人最宜山居。傍山要构一斗室，“内设茶具，教一童专主茶役，以供长日清谈，寒宵兀坐。幽人首务，不可少费者”（卷一《室庐·茶寮》）。他羡慕“云林清秘①，高梧古石中，仅一几一榻，令人想见其风致，真令神骨俱冷。故韵士所居，入门便有一种高雅绝俗之趣”。若“堂前养鸡牧豕”，“政不如凝尘满案，环堵四壁，犹有一种萧寂气味”（卷八《位置》）。他向往做一个“眠云梦月”、“长日清谈，寒宵兀坐”的幽人名士，不食人间烟火，鄙薄生产生活，表现出对晚明朝野污浊的避让。

至于家具，要“精而便，简而裁，巧而自然”。“古人制几榻……必古雅可爱，又坐卧依凭，无不便适……今人制作徒取雕绘文饰，以悦俗眼，而古制荡然，令人慨叹实深”（卷六《几榻》）。文震亨喜爱“天台藤”、“古树根”制作的禅椅，“更须莹滑如玉，不露斧斤者为佳”（卷六《几榻·禅椅》）。雕绘满眼、铅华粉黛、锋芒毕露、新丽浮艳，都为文震亨摒弃。

室内陈设，也“以古简为贵。若太涉脂粉，或雕镂故事人物，便称俗品”（卷七《器具·香筒》）。文震亨欣赏“刀法圆熟，藏锋不露”的宋代剔红，而对果核雕，则以为“虽极人工之巧，终是恶道”。“琴轸，犀角、象牙者雅”，因为犀角沉

① 云林：元季山水画四大家之一倪瓒之号，其居阁号“清秘阁”。



敛温润，象牙色文俱雅；“蚌珠为徽，不贵金玉”，因为局部夺目有碍整体的黯雅；“弦用白色拓丝”，因为朱弦“不如素质有天然之妙”（卷七《器具・琴》）。至于陈设布置，“繁简不同，寒暑各异，高堂广榭，曲房奥室，各有所宜。即如图书鼎彝之属，亦须安设得所，方如图画”（卷八《位置》），根据居室的大小和季节的变化布置陈设，要在一个“宜”字——与环境谐调，形成图画般的整体美和错综美。

文震亨认为，一个胸次别于世俗的文人，衣着要“娴雅”，“居城市有儒者之风，入山林有隐逸气象”，不必“染五采，饰文缋”，“侈靡斗丽”（卷九《衣饰》）。出游用舟，要“轩窗阑槛，俨若精舍；室陈厦飨，靡不咸宜。用之祖远饯近，以畅离情；用之登山临水，以宣幽思；用之访雪载月，以写高韵。或芳辰缀赏，或靓女采莲，或子夜清声，或中流歌舞，皆人生适意之一端也”（卷十《舟车》）。舟车不再有三代明等级、别礼仪的作用，而用于“畅离情”，“宣幽思”，“写高韵”，标榜清高，自鸣风雅。晚明文人中的享乐之风，可见一斑。

明季文人醉心经营古雅清幽的物态环境，其实是为自我形象的塑造服务的，“夫标榜林壑，品题酒茗，收藏位置图史、杯铛之属，于世为闲事，于身为长物，而品人者，于此观韵焉、才与情焉。何也？挹古今清华美妙之气于耳、目之前，供我呼吸；罗天地琐杂碎细之物于几、席之上，听我指挥；挟日用寒不可衣、饥不可食之器，尊逾拱璧，享轻千金，以寄我之慷慨不平。非有真韵、真才与真情以胜之，其调不同也”（《长物志・沈春泽序》）。衣、食、住、行、用亦即生活方式的选择，是文化等级的标志；品鉴“长物”，是才情修养的表现。士大夫借品鉴长物品人，构建人格理想，标举人格完善，在物态环境与人格的比照中，美与善互相转化，融为一体，物境成为人格的化身。

晚明，自守节操的士子们无法兼济天下，又不甘自弃人生，只有独善其身，揣摩收藏法书名画古玩，在自娱中寻找独立的理想人格，寻找自我价值和自我充实，以超然的态度过隔世的生活。这种隐于朝市的“隔世”，既异于伯夷、叔齐的“不食周粟”，也异于陶潜的“归园田居”，它是重新出世的蓄养和准备，而非人格理想的彻底放弃。待邦有道，他们重新出山；若国破家亡，则以身殉国，或彻底隐遁。天启六年（1626 年），吏部郎中周顺昌因得罪魏阉被捕，苏州百姓为之聚集鸣冤者数万人，文震亨为首，与杨廷枢、王节等

"前谒(巡抚毛)一鹭及巡按御史徐吉,请以民情上闻"([明]张溥《五人墓碑记》),可见文震亨金刚怒目的一面。他之幽居,其实是"苟利国家生死以,岂因祸福避趋之"(史可法语)的蓄养和准备。福王在南京登基,文震亨重又燃起入仕愿望,表示"洗涤肺肠以事新主,扫除门户以修职业"①,报国之心,跃然纸上。终因阮党不能见容,辞官隐退。弘光二年(1646年)清兵攻陷南京,六月,攻占苏州,文震亨投河自杀,为家人救起,绝食六日,呕血而亡([清]陈田《明诗纪事》)。

明清文人笔记,大多是一些零碎的杂感。《长物志》宏大而全,言简意赅,间架清楚,文字浅显,因此弥足珍贵。它是晚明文房清居生活方式的系统总结,集中体现了那个时代复古文人的审美趣味。但是,文震亨往往只历数艺术家和艺术作品,作蜻蜓点水式的简单描述,评价非"可"即"不可",过于拘泥,绝对,概念化,未如李渔《闲情偶寄》写得生动,未如高濂《遵生八笺》剖析深刻。论园艺、建筑和工艺美术尚有见地,论书画,则多沿袭旧说,缺少新意。②

(三)品鉴器物的丛书

品鉴器物的丛书出现于明代。沈津辑《重订欣赏篇》凡六十卷,琴棋书画、笔墨纸砚、奇器异花、茶经酒具……无所不包,宋元品鉴器物的专著,如《文房图赞》、《文房图赞续》、《茶具图赞》、《燕几图》、《画舫记》、《墨经》、《砚谱》、《古今印史》、《古奇器录》等,赖此书得以留存。天启间,谷应泰编《博物要览》十二卷,卷一碑刻,卷二书,卷三画,卷四铜器,卷五窑器,卷六砚,卷七及以下金、银、宝石、玛瑙、珊瑚、漆器、奇石等,计23种,评议历代古器物,提出辨别真伪的方法,察物精审,文字翔实可靠。③

---

① 《福王登基实录》,转引自陈植:《明末文震亨氏的造园学说》,陈植、杨伯超:《〈长物志〉校注》,南京:江苏科技出版社1984年版。

② [明]文震亨:《长物志》原文,见[清]永瑢等编:《文渊阁四库全书·子部·杂家类》,为金沛霖主编:《四库全书子部精要》中册收入。陈植、杨超伯:《〈长物志〉校注》,南京:江苏科技出版社1984年版。

③ [明]谷应泰:《博物要览》,见四库全书存目丛书编委会编:《四库全书存目丛书·子部·杂家类》,济南:齐鲁书社1997年版。



（四）其他文人笔记

洪武间，松江人曹昭著《格古要论》三卷，上卷分《古铜器》、《古画》、《古墨迹》、《古碑法帖》四论，中卷分《古琴》、《古砚》、《珍奇》、《金铁》四论，下卷分《古窑器》、《古漆器》、《锦绮》、《异木》、《异石》五论，共十三论，每论下分子目若干条，对古物进行评论。作者以市场价格区分良窳，以“不甚值钱”、“价低”代替艺术品评，文字参考南宋《洞天清录》而大同小异，内容较《洞天清录》增加了珍奇、金铁、古漆器等，审美格调则较《洞天清录》、《长物志》低甚。因书系《洞天清录》以后较早的鉴赏器玩专著，为历来古董鉴赏家重视。景泰至天顺间，江西王佐将此书增补为十三卷，题名为《新增格古要论》。万历间，胡文焕刻《格致丛书》，收入五卷本《格古要论》，编排次第又有更动。① 邹德中《绘事指蒙》，虽是画工经验的总结，“绘事变异”名目下，有剪纸和彩帛贴出人物画的方法，有用楮树汁贴金箔的方法，有往墙壁上过画稿的方法，还有犀皮交椅等各种漆器的制法，锦纹、缬斑图式和绣衣上的花纹名色，对工艺美术研究者有参考价值。

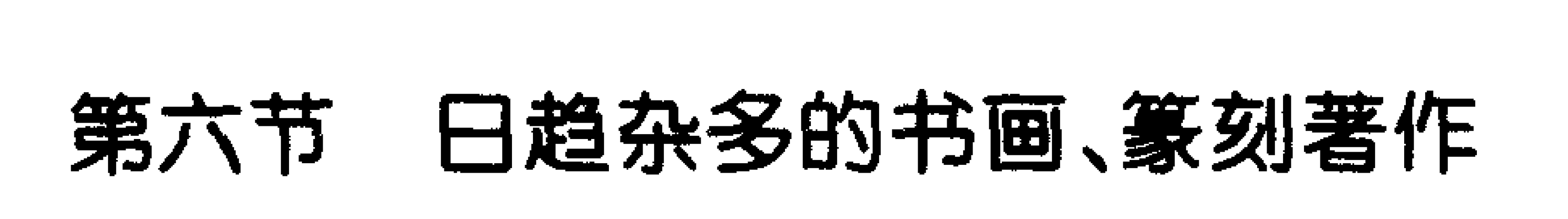
其他如张应文著《清秘藏》，对历代留存古器物形状、色泽、品质、特点、渊源及鉴定方法等一一描述；董其昌著《骨董十三说》，就古董价值、分类等发挥己见，文字浅显，议论精到。屠隆《考槃余事》、李流芳《檀园集》、沈德符《野获编》、谢肇淛《五杂俎》、朗瑛《七修类稿》、张岱《陶庵梦忆》等等，也有品鉴玩好的内容。值得一提的是，思想家方以智著《物理小识》凡 12 卷，大部分内容与日常器用有关，表现出作者唯物主义的态度和对西学的兴趣，有明清之际的启蒙意义②。

---

① ［明］曹昭：《格古要论》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·杂家类·杂品之属》，为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入；［明］王佐：《新增格古要论》，复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·杂家类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本；《丛书集成新编》，台北：新文丰出版社 1985 年影印版。

② ［明］谷应泰：《博物要览》，见四库全书存目丛书编委会编：《四库全书存目丛书·子部·杂家类》，济南：齐鲁书社 1997 年版。［明］张应文：《清秘藏》，方以智：《物理小识》，见［清］永瑢等编《文渊阁四库全书·子部·杂家类·杂品之属》，二书均为金沛霖：《四库全书子部精要》中册收入。





第六节　日趋杂多的书画、篆刻著作

明代书画研究表现出两个特点，一是著述杂，有书画论、书画史、书画著录、书画技法等著作；二是著述多，书画著录多于前朝，规模也大于前朝，甚至出现了丛书、类书。嘉靖到崇祯百余年间，书画著述更是盛况空前。前人批评“明人之图画思想杂，学术浑，美言之，可谓集前代之大成；毁言之，则为杂法前人，极无新建树之可言”①。明代书画著作总体固如其说。但是，明人书画论涉论极广，王履、李开先等提出的师法造化、重视功力的理论，莫是龙、董其昌等提出的南北宗论，还有贯穿整个明代的“重宋”、“重元”的争论等，都在中国画史上产生了极为重大的影响，不可一概小看。明后期，印章从书画中独立了出来，篆刻著作有开创意义，其理论则受同时代画论影响。

一、书画论及其重要观点

（一）前期师法造化的理论

明初宗宋的社会氛围，促成了王履师法造化理论的诞生。王履（1332—?），字安道，江苏昆山人，山水画师承马、夏，52岁时作《华山图册》40幅（分藏故宫博物院、上海博物馆）。而画史上更为重要的，是他篇幅不长的《华山图序》。

《华山图序》开首，从绘画的形意关系问题展开论述：

> 画虽状形，主乎意。意不足，谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形；失其形者，形乎哉！

画要在表现“意”。“意”以“形”为依托。然而，“意溢乎形”才是得形；只有形，是失形罢了。王履的形意观与明初“宗宋”思潮呼应，是对元人画风的反拨。

王履强调画家必须走进生活，“画物欲似物，岂可不识其面？古之人之名

① 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局1929年版，第406页。



世，果得于暗中摸索耶？彼务于转摹者，多以纸素之识是足，而不之外。故愈远愈伪，形尚失之，况意？苟非识华山之形，我其能图耶？”如果没有对现实山水的真切感受，而以临摹古人为满足，只能“愈远愈伪”，是不可能画出华山的真面目的。

王履记录了他把生活积累转化为艺术构思、灵感忽来的精神状态，“既图矣，意犹未满，由是存乎静室，存乎行路，存乎床枕，存乎饮食，存乎外物，存乎听音，存乎应接之隙，存乎文章之中。一日燕居，闻鼓吹过门，怵然而作曰：得之矣夫！遂麾旧而重图之。斯时也，但知法在华山，竟不知平日之所谓家数者何在”。灵感忽来，展卷作画，竟把平日作画的技法忘记了。王履强调创作构思的重要，审美意象经过充分酝酿，成竹在胸，自然不为技法所拘，进入自由的创造境界。

王履认为，传统是人创造的，每个人都可以创造新技法：

> 夫家数因人而立名。既因于人，吾独非人乎？夫宪章乎，既往之迹者谓之宗。宗也者，从也，其一于从而止乎？可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉！时当从，理可从，吾斯从矣。从其在我乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤？不拘拘于专门之固守；谓吾无宗欤？又不远于前人之轨辙。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎。且夫山之为山也，不一其状……彼既出于变之变，吾可以常之常者待之哉？吾故不得不去故而就新也……余也安敢故背前人，然不能不立于前人之外。

对前人技法，王履采取“宗与不宗之间”的态度，可从则从，当违则违，“从”是尊重传统，“违”也是尊重传统，因为，传统本身就是一代代人创新成果的积累。自然山水是千变万化的，岂能以常法对待变化的自然山水？所以，王履提出，不是有意违背前人，而是不能不“去故就新”，“立于前人之外”。对“从”与“违”辩证关系的精彩论述，突出地表现了王履的创新主张。

王履坦然面对复古派的非议，“俗情喜同不喜异。藏诸家，或偶见焉，以为乖于诸体也，怪问：何师？余应之曰：吾师心，心师目，目师华山”。艺术就是要“乖于诸体”，“喜同不喜异”。“吾师心，心师目，目师华山”，成为画家师法造化的经典名言。



(二)中期猛气横发的理论

《中麓画品》作者李开先(1502—1568),字伯华,号中麓,与王慎中、唐顺之等为"嘉靖八才子"。李开先生活的正德、嘉靖年间,吴门画派刚刚处于上升时期,还没有取得官方支持,影响也只局限于江南。而浙派作为明初正统艺术,仍然势头强劲。所以,李开先极力褒扬官方支持的浙派山水。书一卷,凡五篇。第一论诸家梗概,第二论诸家长短,第三罗列尺寸,第四分别品第,第五论各家源流。李开先从明前期"宗宋"的社会思潮出发,将上起明初、下至嘉靖间的画家分别品第,戴进、吴伟等为第一等,倪瓒等为次等,沈周、唐寅居四等。他认为戴进"高过元人,不及宋人",赞扬"戴文进之画,如玉斗,精理佳妙,复为巨器。吴小仙如楚人之战巨鹿,猛气横发,加乎一时"。第二篇所设"六要"——"神、清、老、劲、活、润",张扬浙派"猛气横发"的画风,为浙派画法提供理论支撑。又设"四病"——"僵、枯、浊、弱",其实是专门针对吴门画风而发。李开先身后,吴门画派取代浙派领袖明代画坛,文人遂以浙派为狂学邪派。晚明清初,南北宗论笼罩画坛,时风一变,文人遂群起而攻击《中麓画品》,崇吴贬浙,连《四库提要》也记其"持论偏僻"。[①]《中麓画品》实际是对南宋至明中期绘画风格的总结。只有把《中麓画品》放在历史的语境之下,才能理解李开先的理论。

(三)后期南北宗论

明后期江南经济的极度繁荣,为书画提供了空前广阔的市场,文人画家标榜的"逸笔草草",又为以画为稻粱谋的市井画家大开了方便之门,大量自诩"逸品"却不事精审、横涂竖抹的荒率之作充斥于市场,彻底背离了文人"以画为寄,以画为乐"、"能文不求举,善画不求售"的价值观。董其昌、莫是龙等人,在大量鉴赏的基础之上,发现中国山水画史上不同的风格、不同的审美。为了给鱼龙混杂的"逸品"正本清源,为文人画确立一套正宗图式,他们从山水画的风格差异入手,借禅宗南北二宗的顿悟、渐悟之别,譬喻文人画与非文人画的不同,以标举士气,强调画家的内在

① [明]李开先:《中麓画品》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》,上海:上海古籍出版社1995年版,影印本。



修养、绘画的主体精神和笔墨情趣。南北宗论就诞生在这样的背景之下。

1. 南北宗论的提出

前人多将南北宗论的提出者归于董其昌。董其昌著作有《容台集》、《画禅室随笔》、《骨董十三说》、《容台随笔》等。《容台集》庚午本和乙亥重刻本均为董其昌在世时编定。其他著作则系后人以《别集》为本，摘抄添加而成。《容台集》庚午本含《文集》九卷、《诗集》四卷、《别集》四卷，计十七卷，为董其昌孙董庭编。《容台别集》中，卷二、卷三另称《书品》，计 314 则，卷四另称《画旨》，计 155 则：是董其昌著作中最有价值的部分。南北宗论就是在《画旨》中提出的。因此，对南北宗论的研究，应以《画旨》为主要依据。①

又有一说，南北宗论为莫是龙首先提出。莫是龙(1539—1587)，字云卿，更字廷韩，为董其昌师莫如忠子，与董其昌同为华亭人而年长于董 18 岁，与董其昌、陈继儒同为"华亭三名士"。《画说》凡 16 条，"董文敏(其昌)《画旨》、《画眼》俱有其文，但字句略有出入耳"(余绍宋《书画书录解题》)。俞剑华指出董说必在莫说之后："是书《明史・艺文志》、《四库全书》既有著录，则是书之为莫氏所著似无疑议……董氏之书，《明史》、《四库》均未著录，以董氏之大名，苟有是书，《明史》、《四库》焉有不收之理？"②谢巍则干脆明说董其昌攘夺。理由一，陈继儒于天启丙寅年为唐志契《绘事微言》作序云，"曩同玄宰董公商前人名迹，著《书画史》一卷，又订云卿莫公《画说》一卷"，董其昌既然参与商订《画说》而无异议，显然《画说》为莫是龙撰。理由二，"考董其昌著作，《画旨》、《画眼》、《论画琐言》、《画禅室随笔》、《容台别集》五种，皆见与莫氏《画说》相同之内容，诸本所载相同条数多寡不一，文字略有出入(有仅差一二字，有或删或增一二句)。总之，《画说》内容全见于董氏五种书中……考董氏五书刊印年代……均晚于莫氏《画说》成书数十年，迟者差近百年。因此，可以再证莫氏在世当不及抄董氏之书"。理由三，"崇祯三年初刊《容台别集》收有莫氏之文，时董氏在世而不加剔除，可见有攘夺之心"③。

① [明]董其昌：《画旨》，见《容台别集》卷四，崇祯三年刻本；莫是龙：《画说》，见四库全书存目丛书编委会编：《四库全书存目丛书》，济南：齐鲁书社 1997 年版。

② 俞剑华编：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社 1957 年版，第 716、717 页。

③ 谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社 1998 年版，第 365、367 页。

笔者在点校注释《画旨》、《洞天清录》的过程中，发现《画旨》第 3 条“古人远矣”、第 34 条“画人物须顾盼语言”、第 101 条“营丘山水危峰奋起”抄自《洞天清录》，第 101 条末“余尝见一双幅，每对之，不知身在千岩万壑中”，则不但抄袭他人见解，甚至攘夺他人经历。《画眼》抄袭《画说》13 则、《洞天清录》“古人远矣”、“画无笔迹”数则、陈继儒《妮古录》数则，《画禅室随笔》抄袭莫是龙《画说》、陈继儒《妮古录》各数则。因此，笔者同意南北宗论“倡于莫氏，而成于香光”的说法①，莫是龙此言在先，董其昌则对莫是龙理论作了深入的阐发和完善。

莫是龙《画说》云：

> 禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子著色山，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕，以至马（远）、夏（圭）辈。南宗则王摩诘（维）始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪、荆（浩）、关（仝）、郭忠恕、董（源）、巨（然）、米家父子（米芾、米友仁），以至元之四大家（黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇）。

《画旨》中南北分宗的说法，与《画说》如出一辙。董其昌借禅家有南北二宗，从风格和笔墨入手，将唐以来山水画区分为两种渊源有别的流派，“北宗则李思训父子着色山水”，重“钩斫之法”；“南宗则王摩诘始用渲淡”，“一变钩斫之法”。董其昌提出崇“南”抑“北”：

> 文人之画，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李（公麟）龙眠、王（诜）晋卿、米（芾）南宫及虎儿（米友仁）皆从董、巨得来，直至元四大家黄（公望）子久、王（蒙）叔明、倪（瓒）元镇、吴（镇）仲圭，皆其正传。吾朝文（徵明）、沈（周），则又远接衣钵。若马（远）、夏（圭）及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。
>
> 李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅……实父（仇英）作画时，耳不闻鼓吹阗骈之声，宛如隔壁钗钏戒顾，其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习，譬之禅定，积劫方成菩萨。非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。

---

① 舒士俊：《董其昌研讨会综述》，《中国绘画研究论文集》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 941 页。



他将"一超直入如来地"的顿悟之画推为南宗画，将"其术亦近苦矣"的渐悟之画贬为北宗画。华亭名士之一的陈继儒，对南、北分宗也有论述（见《偃曝余谈》）。

2. 南北宗论的实质

《画旨》全面建立了南宗画的理论，其目的在于张扬名士精神，确立南宗画正宗法门的地位。

"南宗画"，实即逸品画。董其昌把逸品画抬高到了"宗极"之上的位置，"画家以神品为宗极。又有以逸品加于神品之上者"（[明]董其昌《画旨》）。逸者，淡也，"淡"，是简淡天真，是不求物趣求天趣的一任自然。"质任自然，是之谓淡"，"淡，乃武侯之明志，靖节之养真者，岂澄练之力乎"（[明]董其昌《诒美堂集序》）。董其昌以"幽淡"、"平淡"、"古淡天然"评画，提倡画当"以天真幽淡为宗"，至于"不俗"、"萧散"、"荒率墨戏"、"无纵横习气"、"脱尽廉纤刻画之习"等等，莫不是"淡"趣的生发。南宗画有静穆、空灵的"淡"，有不事雕琢、不求工细、不加造作的自然。董其昌把这样的"淡"称为"士气"，甚至强调，书与诗文"传与不传，在淡与不淡耳"（[明]董其昌《容台别集》卷二《书品》）。董其昌书论未以南、北分宗，却同样表现出以禅喻书、推崇平淡之美的思想。庄学与禅学，是董其昌画论和书论的实质。

"淡"的绘画效果不是一蹴而就的。它是内功的自然外发。它要求画家有超凡绝尘的生活态度、高蹈独立的人格精神、深厚的文化修养和娴熟的笔墨底蕴。董其昌说：

> 气韵不可学，此生而知之，自有天授。然亦有学得处。读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写生，皆为山水传神矣。（[明]董其昌《画禅室随笔》）

画家"读万卷书"以长知识，"行万里路"以广见闻，于是，胸中自有丘壑气象，人与自然融合，情思与笔墨融合，创造出脱去尘浊、物我合一的画境。学习和游历可以使人脱俗，使人靠绘画之外的学问功夫来完善自身，转换为画中的气韵，这是华亭文人的真知灼见。"读万卷书，行万里路"成为中国传统文人修身立学的至理名言。

董其昌提倡"以画为寄"、"以画为乐"、"寄乐于画"的创作态度。李日华也说，"画成未拟将人去，茶熟香温且自看"（[明]李日华《竹嬾画媵》）。画家以

“自看”、自娱为目的，才能脱去功利目的，自由抒写性灵。董其昌甚至把“以画为寄”的创作态度与人的寿命联系起来，“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也”（[明]董其昌《画旨》）。“宇宙在乎手”，宇宙万物经过心的作用，转化为活泼的生命，这正是画禅之悟。倘“为造物役”，临案作画，精神紧张而不能放松，怎能怡悦性情，养生延年？

董其昌指出，师法造化和临摹古人不可偏废，“画家以古为师，已自上乘，进此当以天地为师。每朝看云气变幻，绝近画中山……看得熟，自然传神。传神者，必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也”（[明]董其昌《画旨》）。可见，董其昌所推崇的南宗画，又不是“一超直入如来地”，而是建立在对自然和技法熟稔的基础之上的。

内功还包括书法功力，“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣”（[明]董其昌《画旨》）。没有书法功夫的画，只是画师画而已。

董其昌“熟后生”、“熟外熟”的理论，尤其见解独到，“画与字各有门庭，字可生，画不可熟。字须熟后生，画须熟外熟”（[明]董其昌《画旨》）。“生”本指未经教化的天然阶段，“熟后生”则指把握了书法创作规律，又从人工复归到天性，“熟外熟”，第二个“熟”不是第一个“熟”的重复，而是功夫在“画外”，左右逢源，“从心所欲，不逾矩”。从生到熟后生、熟外熟，是从量变到质变的过程、从天工到人工又复归天工的飞跃。少时可工，多在笔墨上下功夫，老则淡，“淡胜工”，实非淡，而是“熟外熟”，是“绚烂之极归于平淡”。是故平淡绝非浅薄，更非信笔涂鸦，而是深厚人生修养的自然外发。

从以上分析可以见出，董其昌所谓北宗画，实即能品画，亦即精工实能、处处见笔的写实绘画；南宗画，实即逸品画，亦即虚静、淡泊、含蓄、文雅、简洁的写意绘画。前者意在描摹客观物境，后者意在抒发主体精神。“南宗者，心画也；北宗者，目画也。心画以意为主，目画以形为主”①。董其昌把柔、淡、清、

① 邓以蛰：《南北宗论纲》，见刘纲纪编：《邓以蛰美术文集》，北京：人民美术出版社 1993 年版，第 208 页。



静、雅的艺术风格定为正宗，体现了他单一的艺术审美观。

3. 南北宗论之得失

明中后期，士大夫中盛行游谈无根的心禅之学，董其昌“好参曹洞禅”([明]陈继儒《容台文集·序》)，名其室为“画禅室”，以标举虚灵妙悟的禅悟式审美。这一时期“大雅”、“正声”的儒家绘画让位于萧散淡泊、简率放逸的笔墨游戏，对绘画的人物品评标准让位于笔墨趣味标准，反映了封建社会从上升期到衰落期的绘画思想演变。从此，文人画尚韵胜于尚气，尚静胜于尚动，尚趣胜于尚骨，正说明封建社会气息衰弱、士大夫从关注社会现实转向逃避现实，情感转向内省，情趣转向淡远。

南北宗论有许多主观臆断的成分。明代以前画史上，只有南方绘画与北方绘画的不同，从未标举过南宗、北宗。董其昌臆造出以王维为鼻祖、以米芾为中心、上逮董巨、下及元末四家的南宗，用两大派归纳从唐至明几经演变的山水画风，有失简单化、概念化。董其昌承认“李昭道、赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气”，分宗时，又以李思训为北宗之祖，可见，他不仅以有无“士气”为分宗标准，更以青绿和水墨两种画法区别画派。更为重要的是，董其昌强调顿悟，强调墨戏，崇南贬北，抹杀院体画，影响了中国绘画的多元发展，使唐以后中国画业已出现的色彩倒退趋势益发明显。他想树立绘画的正统，恰恰树立的是以派别为中心的“正统”，成了“文必秦汉”、“诗必盛唐”复古思潮的余绪。明末以来，画坛由此发生了变化，“第一，士夫画从此取得画苑正统的地位，院体画从此被完全排斥。第二，硬笔、湿笔的画从此被斥为刻露俚俗，柔笔、干笔的画从此被认为正宗的画体。第三，绘画的技术从此逐渐退化，一般画家都以所谓‘神韵’、‘士气’等等掩饰他们功夫的浅薄。第四，画法逐渐定形化，变化一天天减少。以上四点，便使中国画完全僵化，而阻碍了它自然的发展。”①康有为则把中国画走向单薄、单一的症结归之于“昔人诮画匠，此中国画所以衰败也”，“士夫游艺之余，能尽万物之性欤？必不可得矣。然则专贵士气为写画正宗，岂不谬哉！”②

但是，绘画南北分宗论流传如此之广，影响如此之大，甚至流传到海外，形

① 《童书业美术论集》，北京：北京古籍出版社1989年版，第440页。

② 康有为：《万木草堂藏画目》，台北：文史哲出版社1977年版，第91页。

成日本崇尚“南画”的风气，正说明这股艺术思潮存在的必然性和合理性。董其昌等人最先梳理中国山水画史，探讨山水画创作流派，探讨不同流派的不同风格，其理论是对文人山水画的系统总结，有集大成和开先河的意义。经过董其昌的梳理，文人画的要素变得十分清晰：

何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。

第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。具此四者，乃能完善。①

日本奥崎裕司等学者甚至认为，“在世界上代表中国的时代精神和最成熟文化的南画，对于世界艺术的影响最大”②。

（四）“重宋”与“重元”并见

嘉、隆以降，虽然文人意在隐于朝市，作画自乐，绘画创作和批评出现了日益“重元”的现象；但是，复古思潮力量十分强大，“重宋”之声依然有回响，两种艺术思想，并见于画论之中。

隆、万间，詹景凤推崇董、巨，“若文人学画，须以荆、关、董、巨为宗。如笔力不能到，即以元四大家为宗。虽落第二义，不失为正派也。若南宋画院诸人及吾朝戴进辈，虽有生动，而气韵索然，非文人所当师也”（[明]詹景凤《跋饶自然〈山水家法〉》）。沈颢著《画麈》，嘲讽职业画家“近日画少丘壑，习得搬前换后法耳”。他欣赏“得胸中千卷书，更奇古”、“味外取味”的画法，主张“临摹古人不在对临，而在神会”。他也崇南贬北，赞扬“南则王摩诘裁构淳秀，出韵幽淡，为文人开山”，贬斥“北则李思训风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家建幢”，甚至讥贬南宋画家与明前期浙派画家“若赵幹、伯驹、伯骕、马远、夏圭，以至戴（进）文进、吴（伟）小仙、张（路）平山辈，日就狐禅，衣钵尘土”（[明]沈颢《画麈》），把门户之见推向了极端。明晚期，顾凝远进一步赞扬从元人脱出的“生”、“拙”，“生则无莽气，故文，所谓文人之笔也；拙则无作气，故雅，所谓雅人深致也”（[明]顾凝远《画引》）。画坛思潮影响到了书坛，项穆《书法雅言》也以晋人为宗，排

① 陈衡恪：《中国文人画之研究》，上海：中华书局 1922 年版，第 15 页。

② 舒士俊：《董其昌研讨会综述》，《中国绘画研究论文集》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 939 页。



斥苏、米。崇南贬北、重元抑宋、标榜门户的声音，几近笼罩了明后期画坛。

与此同时，复古派文人提出“画当重宋”的主张，与“重元”的潮流抗衡。王世贞提倡恢复“以顾、陆为圣，而以道子为神”的绘画传统，以神品为绘画的最高品格。他认为，逸品只是绘画的偏格，“未是当家”。正因为“三十年来忽重元人”，才使“六法渐湮”（[明]王世贞《觚不觚录》）。李日华眼见“真工实能之迹，尽充下驷”，认为“此亦千古不平之案”，主张恢复以“依仁游艺”为目的、以“真功实能”为大家正格的宋画传统（[明]李日华《竹嬾画媵》）。谢肇淛则针对“今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意”的时风，提出以师古救时弊的主张：“古人之画，细入毫发，飞走之态，罔不穷极。故能通灵入神，役使鬼神。今人画者动曰取态，堆墨劈斧，仅得崖略。谓之游戏笔墨则可耳，必欲诣境造极，非师古不得也”（[明]谢肇淛《五杂俎》）。王穉登干脆将“逸品”的位置放在神、妙、能品之后（[明]王穉登《吴郡丹青志》）。可见，“重元”思想大行其道的同时，儒家文艺观的坚守者们，仍然力图重建功力和修养并行不悖的宋画传统，以矫正明中后期以来偏尚意趣、疏简脱略之风的流弊。

二、其他书画、篆刻著作

(一)书画论

明代画论还有：李日华《味水轩日记》八卷，阅览书画，评论翰墨，辨别真伪，绝不引经据典，表现出少见的直率，其《六研斋笔记》、《紫桃轩杂缀》中的画评，也多直切中国绘画精神，“一语两语，皆妙极形容，苏东坡之后，未易得其匹也”（[清]周亮工《读画录》），学界将其与米芾《画史》相提并论[①]；杨慎《墨池琐录》四卷，录历代书家议论，参以己见，虽为随笔，多见心得；陈继儒《妮古录》，杂记书画、碑帖、古玩，而于书画独详，《书画史》杂言书画家遗事和名迹，篇幅

① [明]李日华：《六研斋笔记》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·杂家类·杂说之属》。书评引自〔日〕古原宏伸：《晚明的画评》，《中国绘画研究论文集》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 489 页。

甚短竟命名为“史”，观点则多有可取；詹景凤《东图玄览》评唐宋书画350幅，言构图和技巧甚详，只是语言艰涩。书论如：嘉靖间丰坊著《书诀》一卷，排比古今书家加以品评，论学书之法，尤重篆、楷；潘之淙《书法离钩》十卷，谓书法有法而未始有法，无法而未始无法，妙在有法与无法之间。他如赵宧光《寒山帚谈》、孙鑛《书画跋跋》、屠隆《画笺》等，所论各有可取。书画评论更多地散见于文人笔记和文集之中。如明初陶宗仪《辍耕录》，记载了大量书画、工艺资料；明中期何良俊《四友斋丛说》三十八卷，卷二十七为书论，卷二十八、二十九为画论；明末方以智所著《通雅》，卷三十一、三十二杂谈书札、碑帖、金石、书法、装潢、纸、墨、笔、砚、印章，考论极为精审。笔记文体自由，缺少严谨性和系统性，却不乏自身识见，因此为后世重视。

（二）书画史

明代书画史中，最有价值的是万历间王穉登所著《吴郡丹青志》一卷，为吴地画家25人作志并附赞。虽为地方画史，而见识专博，从中可见明代苏州绘画盛况之一斑。其余著作，则有资料价值而少史学价值。

明末清初，徐沁著《明画录》，详尽地记载了洪武初至崇祯末近300年的绘画历史，上及元季，下抵清顺治初，是我国惟一一部较为完整的明代绘画史。书凡八卷，卷一写帝王、藩王、道释画家、人物画家、宫室画家；卷二至卷五写山水画家、兽畜画家、龙画家、鱼画家；卷六写花鸟画家；卷七写墨竹画家、墨梅画家、蔬果画家；卷八为汇记门。每门有叙一篇，简要论述画家渊源和画家优劣，史识多出自叙文。一些评骘较为精当。缺点是对沈周、文徵明、董其昌等明代画史中极为重要的人物叙述“极为简略，而于寻常画人反较详尽，殊失剪裁之宜。又所录俱不详出处，亦难征信于后人也”（余绍宋《书画书录解题》）。徐沁，字冰浣，会稽（今浙江绍兴）人。

此外，洪武间，陶宗仪著《书史会要》九卷、补遗一卷、续编一卷，从100余种古籍中辑录上起三皇、下迄元季历代书家传记和书论。因所录书论多为技法论述，如执笔法、永字八法等，文笔简当，比较务实，为后人屡屡翻刻。不足之处是编次时代混乱，查阅不便，真伪混杂，不善书者亦被列入，影响了可信度。万历间，朱谋垔著《画史会要》五卷，辑上古至明代画人姓名事迹，兼论画



法，除明代资料可资考证外，其余杂抄成书。①

（三）书画著录著作

明代兴起了书画著录之风。正德间，朱存理《珊瑚木难》八卷，又朱存理撰、赵琦美编《铁网珊瑚》十六卷，录所见书法原文及画上款识题跋，首开明代书画著录之风。万历间张丑（1577—1643）《清河书画舫》、崇祯间汪砢玉（1587—?）《珊瑚网书画跋》影响较大②。

《清河书画舫》十二卷，先书法后绘画，以时代为序，以人为纲，以书画流传为目，录三国钟繇至明代仇英共 86 家、附见 54 家法书名画，各记题跋文字，注明出处，附书画家小传和简单评论考证，论述精当。如认为"元人中，尤以子昂（赵孟頫）、子久（黄公望）、叔明（王蒙）为得其神。如彦敬（高克恭）、仲圭（吴镇）、元镇（倪瓒）辈，今之饼金悬购。然余详观熟玩，有独诣，无全能也"。它是品评和鉴赏书画的重要参考书，所录书画题跋则未尽准确。张丑另著《真迹目录》、《清河书画表》、《南阳法书表》、《南阳名画表》、《法书名画见闻表》等书画著录著作多种。

《珊瑚网书画跋》，一作《珊瑚网》，凡四十八卷。其中，书跋、画跋各二十四卷。书跋中，卷一至卷十八著录三国以来书法名迹原文、款识、题跋，卷十九至卷二十一记碑帖石刻及丛帖；卷二十二至卷二十四为历代名家收藏书法目录和历代书法评论。画跋中，卷一至卷二十二记顾恺之以来名画，卷二十三记宋以来公私藏画目录并附各家画论及画法著述；卷二十四杂抄前人画法文字，如皴树法、树枝、树叶、皴石法、写石等等，参以己见。全书收罗宏富，条理清楚，纲目有序，为以往著录书少见。

其他书画著录书如：正德间都穆《寓意编》杂记书画名迹，嘉靖间文嘉《钤山堂书画记》记严嵩被籍没的书画。书画跋中，以文徵明著《文待诏题跋》二卷，为后世画家所重。崇祯间郁逢庆编《书画题跋记》十二卷、《续题跋记》十二卷，摘抄唐宋元明书画题跋，随见随录，不辨真伪，不加编次，已见晚明书画著录书的芜杂风气。

---

① ［明］王穉登：《吴郡丹青志》、明末清初徐沁：《明画录》，见于安澜：《画史丛书》，上海：上海人民美术出版社 1963 年版；［明］陶宗仪：《书史会要》、朱谋垔：《画史会要》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；《画史会要》，为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收人。

② ［明］朱存理：《珊瑚木难》、朱存理、赵琦美：《铁网珊瑚》、张丑：《清河书画舫》、汪砢玉：《珊瑚网》等书画著录书，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；《珊瑚木难》、《铁网珊瑚》，为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收人。



(四)书画丛书、类书

明代书画丛书有:王世贞辑《王氏画苑》十卷、《画苑补益》四卷,收历代画论凡15种,"各书不使各自为卷,而任意合数书为一卷,或合原书数卷为一卷……而原有卷数并刊于卷首,遂至错杂纷纭,不便检阅","不惮重见叠出,尤为无识"(余绍宋《书画书录解题》)。又《王氏书苑》十卷、《书苑补益》十二卷,收《法书要录》、《海岳书史》、《书法钩玄》、《东观余论》四种书论,多篡文、脱字,未注明采用何本,亦无一定体例,历来评价也不高。

书画类书有王世贞编《古今法书苑》凡七十六卷,其中,金石三十卷,近全书篇幅一半,与法书并无关联。各卷体例不尽相同,标题有欠明了,人物不按时代,一人而先后复出,征引之书未言出处,不加考订。王世贞编书太多,对书画又不内行。所著《艺苑卮言》附录二卷,参照他人陈说,简单考证法书名画,几乎不涉自身品评,见出他书画鉴赏能力的贫乏。①

(五)篆刻著作

我国先秦封泥古拙可赏,秦汉印章方正博大。而从工匠刻印到文人治印,从印章用于书画到从书画中独立而出,成为一门艺术,始于明后期吴门画家文彭和新安人何震。青田、寿山诸石的被发现并引进印坛,更为士子自篆自刻打开了方便之门。明后期,篆刻著作近20种,印谱100余种②。吴江人周应愿著《印史》,提出"逸、神、妙、能"的品印标准,明显受绘画品评影响。他归纳了篆之"三害"、刀之"六害",指出"闻见不博,学无渊源"、"转运紧苦,天趣不流"等为大害。甘旸刻《集古印正》,书末附《印章集说》67条,把治印方法归纳为篆法、章法、笔法、刀法四种,提出"神、妙、能"的品印标准,不赞成印章取"逸"。杨士修著《印母》,提出五观:观印之情、兴、格、重、雅,名手七擅:古、坚、雄、清、纵、活、转。万历末,徐上达写出篆刻巨著《印法参同》一至十六卷,从官、私玺、印到篆书、印学乃至印钮,一一道来;十七至四十二卷集古今印谱。何震《续学

① [明]王世贞:《王氏画苑》、《画苑补益》、《王氏书苑》、《书苑补益》,见四库全书存目丛书编委会编:《四库全书存目丛书·子部·艺术类》,济南:齐鲁书社1997年版。

② 李一:《中国古代美术批评史纲》,哈尔滨:黑龙江美术出版社2000年版,第341页。



古篇》、沈野《印谈》、朱简《印经》等，也是有一定识见的治印专著。[1]

第七节　戏曲论著和乐舞论著

嘉、万至清康熙200余年间，戏曲理论研究进入了空前繁荣的时代，戏曲论著层出不穷，理论思考比元代戏曲论著明显成熟。何良俊、汤显祖、王骥德等人的剧论，对表演艺术表现出不同程度的重视，王骥德《曲律》标志着古代曲论的成熟，成为古代曲论的扛鼎之作；徐渭《南词叙录》体现出清醒的治史意识。大部分著作则多记录曲目，从文学角度探讨曲的作法、风格、源流，从戏剧角度探讨扮演则不足，理论思考仅见于序言和开篇。这是明代戏曲理论研究的缺憾。文人们竞相评点曲本，如王世贞与李贽合评《元本出相〈北西厢记〉》，徐渭评点《重订元本批点画意〈北西厢〉》、《田水月评〈西厢记〉》、《徐天池评解〈董西厢〉》、《田水月〈红梨记〉》、《徐文长修改〈昆仑奴〉》，袁宏道评点《四声猿》，李贽评点《北西厢记》、《琵琶记》等，陈继儒评点的曲本达15种之多。画家也参与了曲本的评点，如陈洪绶评点《娇红记》。文人们锐利的眼光，影响和推动了当时剧坛创作。晚明，以臧懋循《元曲选》、孟称舜《古今名剧合选》为代表，涌现出一大批整理和改编元杂剧的选本和剧目著录著作，反映了明中叶后戏曲理论研究的繁荣和文人剧向着元杂剧风范复归的群体趋向。

明代琴论家对"和"、"雅"、"清"、"淡"审美趣味的追求，对技法的探讨和对著录的重视，与当时艺术思潮同步。复古、稽古是明人乐舞思想的主导倾向。

一、高峰渐起的戏曲论著

(一)重本色的《曲论》

华亭人何良俊(1506—1573)，字元朗，嘉靖间著《四友斋丛说》三十八卷，

---

① 明代篆刻著作，见[清]顾湘：《篆学琐著》，复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本；《丛书集成新编》第49册，台北：新文丰出版公司1985年版，影印本。

卷三十七为《曲论》32 则，每则数十言至二三百言，评论高则诚、施君美等作家的作品，表现出他对“本色”的重视和对音律的强调，成为明代较早、较有影响的曲论。

《曲论》开篇，何良俊列举了有关“古之审音者”的传闻，慨叹“古乐之亡久矣，虽音律亦不传”，强调“知音识曲”的重要性。从第四则开始，作者一反时议，批评《西厢记》和《琵琶记》：

> 近代人杂剧以王实甫之《西厢记》，戏文以高则诚之《琵琶记》为绝唱，大不然。
>
> 盖《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少。盖填词须用本色语，方是作家。

何良俊认为，《西厢记》与《琵琶记》情辞过分，丧失了本色当行之美，提出了“本色”的理论。嘉靖间，围绕《拜月》、《琵琶》的优劣，曲坛展开了争论。何良俊对《西厢记》、《琵琶记》的评价，当时很有代表性。李贽认为“《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也”（［明］李贽《焚书·杂说》）。

接着，何良俊再反时议，抑王崇郑，“元人乐府称马东篱、郑德辉、关汉卿、白仁甫为四大家。马之辞老健而乏姿媚；关之辞激厉而少蕴藉；白颇简淡，所欠者俊语；当以郑为第一”。他举例说明崇郑的理由：郑之情辞“何等蕴藉有趣”，王实甫虽“才情富丽，真词家之雄”，其词未免“意之重复，语之芜颣”。如《西厢记》“我将你做心肝儿看待”云云，“语意皆露，殊无蕴藉”。所以，他得出“郑词淡而静，王辞浓而芜”的结论。

何良俊对曲作之“趣”提出自身识见。“趣”从何来？“夫语关闺阁，已是秾艳，须得以冷言剩语出之，杂以讪笑，方才有趣”。如果题材和语言俱是秾艳，好比“画家以重设色为‘浓盐赤酱’，若女子施朱敷粉，刻画太过。岂如靓妆素服，天然妙丽者之为胜耶！”

《曲论》不否认高明“才藻富丽”，也承认《琵琶记》是“一篇好赋，岂词曲能尽之”，言下之意，是说高明虽有才情，但作品像赋，不像词曲。曲之为曲，自有其调笑戏谑的语言特色，“既谓之曲，须要有蒜酪，而此曲全无，正如王公大人之席，驼峰、熊掌、肥腯盈前，而无蔬、笋、蚬、蛤，所欠者，风味耳”。他认为，元人施君美《拜月亭》，“其才藻虽不及高，然终是当行”，所以，《拜月亭》“高出于



《琵琶记》远甚”。到此，他“宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶”的结论自然托出，与篇首对音律的强调呼应①。

(二)南戏专著《南词叙录》

徐渭《南词叙录》成书于嘉靖三十八年(1559 年)，是我国古代惟一记叙南戏发展源流的专著。书分《叙》、《录》两大部分。《叙》包括卷首的自序和叙 26 则、戏曲术语 15 则、方言俗语释义 53 则。它用随笔式的文字，对南戏的源流、演变、传布、作家、篇目、术语、行当、声律、方言等等，作叙述和考证，每则数行，虽然有欠详尽，却都是原点理论，其中如南戏形成的时间、地点，明初四大声腔的产生和流布，南戏生、旦、净、末、丑等行当的解释等等，有较高的理论价值；对南戏曲词中方言俗语的解释，有助于研究南戏流行区域和宋元民间口语的变化。《录》记录了徐渭所见宋元及明初南戏剧目和部分由南戏演变而来的传奇篇目，其中一些剧本尚存，一些本佚而曲存，一些剧、曲全佚，是研究南戏不可多得的宝贵资料，惜乎语焉不详。《叙》聚焦于以下几个问题：

1. 论南戏源流

南戏是传奇的直接源头，传奇蒸蒸日上，促使徐渭追本溯源，探讨南戏源流。徐渭说，“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之”，或云：“宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰‘永嘉杂剧’，又曰‘鹘伶声嗽’。”这就是说，12 世纪初，南戏作为地方小戏，已经在我国南方永嘉一带滥觞，“鹘伶声嗽”，指南戏雏形时期的演唱少加润色。南渡之后，南戏繁荣。元初，杂剧风靡大江南北，南戏的发展受到遏制，“顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者蝟兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也”，元后期，随着南方文化的兴起和北杂剧的衰落，南戏地位回升，仍然活跃在社会下层。元末明初，高明写《琵琶记》，南戏名声鹊起。朱元璋嫌《琵琶记》以管乐为主，“不入弦索”，令教坊改为北调。统治者的好尚直接影响了戏曲创作，世人多“酷信北曲，至以伎女南歌为犯禁”，南人尚北，“上下风靡”。徐渭有感于南戏之厄，于是提笔著述。

① [明]何良俊：《曲论》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(四)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。邓实将何良俊、徐复祚曲论合编为《何元朗徐阳初曲论》，见《古学丛刊》第二辑，上海：国粹学报社 1912 年版。





2. 为南戏张目

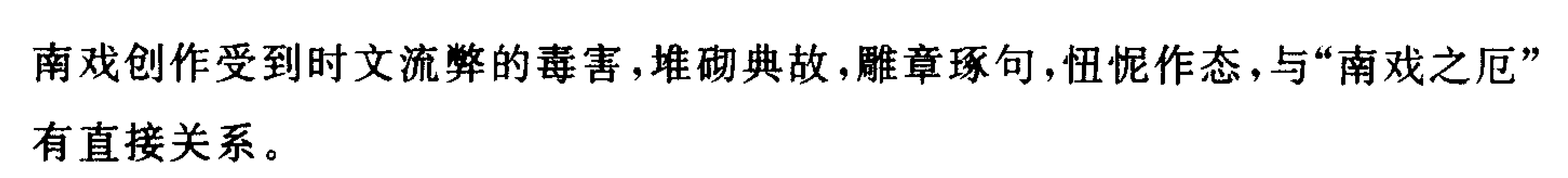
徐渭直陈为南戏张目的目的："北杂剧有《点鬼簿》，院本有《乐府杂录》，曲选有《太平乐府》，记载详也。惟南戏无人选集，亦无表其名目者，予尝惜之。"针对当时以为"南不逮北"的时尚，徐渭提出，南戏北曲都来源于民间，"夫南曲本市里之谈，即如今吴下山歌、北方《山坡羊》是也"，"其曲，则宋人词益以里巷歌谣，不叶宫调"，"今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟很（狠）戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用"。南戏北曲各有所长，风格各异，没有高下之分。"南之不如北有宫调，固也；然南有高处，四声是也"，"听北曲，使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志。信胡人之善于鼓怒也……南曲则纡徐绵缈，流丽婉转，使人飘然丧其所守而不自觉。信南方之柔媚也"。对于崇北鄙南的时风，徐渭不客气地指出："愚哉是子，北曲岂诚唐宋名家之遗？不过出于边鄙裔夷之伪造耳。夷、狄之音可唱，中国村坊之音独不可唱？"

在为南戏张目的同时，徐渭客观分析了南戏创作不如北曲的原因：一是缺少名家介入，"宋时，名家未肯留心；入元又尚北，如马、贯、王、白、虞、宋诸公，皆北词手；国朝虽尚南，而学者方陋——是以南不逮北"；二是北曲难制而南戏平易，"南易制，罕妙曲；北难制，乃有佳者"。他赞扬《琵琶记》"用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已"。他大力称道南戏四大声腔对于新兴传奇的推动作用，对于横遭非议"以为妄作"的昆山腔尤为称扬，认为"流丽悠远"，"出乎三腔之上，听之最足荡人"，"今昆山以笛、管、笙、琵按节而和南曲者，字虽不工，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事"。因此，《南词叙录》的意义不仅在于为南戏张目，更在于为新兴的传奇鸣锣开道。

3. 推崇本色

徐渭生活的时代，正是文坛复古之风甚嚣尘上的时代，戏曲创作也出现了"以时文入南曲"的倾向。针对戏曲创作中泛起的时文风，徐渭批评道：

> 以时文为南曲，元末、国初未有也，其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵（璨）文明作。习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。夫曲，本取于感发人心，歌之使奴童妇女皆喻，乃为得体。经、子之谈，以之为诗且不可，况此等耶？直以才情欠少，未免辏补成篇。吾意与其文而晦，曷若俗而鄙之易晓也。



南戏创作受到时文流弊的毒害，堆砌典故，雕章琢句，忸怩作态，与“南戏之厄”有直接关系。

徐渭认为，南戏“村坊小曲”、“顺口而歌”的背景决定了它的平民性格，“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已”。南戏虽然未登大雅，却自有高明之处：“句句是本色语，无今人时文气。”时文气即八股气，望之令人生厌；本色从人心流出，所以能感发人心。他赞扬《琵琶记》作者高明“不寻宫数调”，非为“不知律”，“此正见高公之识”。可见，徐渭以南曲一片本色为贵。①

徐渭在他的其他论著中，同样表现出对曲词本色自然的推崇。他说“语入要紧处，不可着一毫脂粉，越俗越家常，越警醒，此才是好水碓，不杂一毫糠衣，真本色”（[明]徐渭《徐文长佚草》卷二《题昆仑奴杂剧后》）。他提出“本色”与“相色”之别：“世事莫不有本色，有相色……婢作夫人者，欲涂抹成主母而多插带，反掩其素之谓也。故余于此本中贱相色，贵本色”（《徐文长佚草》卷一《西厢序》）。婢作夫人，强作涂抹，“反掩其素”。他比喻道：

> 始女子之始嫁于婿家也，朱之粉之，倩之颦之，步不敢越裾，语不敢见齿，不如是，则以为非女子之态也。迨数十年，长子孙而近妪姥，于是黜朱粉，罢倩颦，横步之所加，莫非问耕织于奴婢；横口之所语，莫非呼鸡豕于圈槽；甚至龋齿而笑，蓬首而搔，盖回视向之所谓态者，真赧然以为妆缀取怜，矫真饰伪之物。而娣姒者犹望其宛婴也，不亦可叹也哉？渭之学为诗也，矜于昔而颓且放于今也，颇有类于是，其为娣姒也多矣。（[明]徐渭《徐文长三集》卷二十《书草玄堂稿后》）

女子初嫁时，“妆缀取怜，矫真饰伪”，老成之后，回头再看，反而觉得可笑。“颓且放于今”，正是一片本色的自然流露。

《南词叙录》论述简略，理论未尽完整，“它侧重的还仅停留在南戏的文辞与音律等上头，而对于戏剧理论中的其他重要课题，比如戏剧的社会功能方面的问题，它似乎有意回避了”②。尽管如此，比较朱权《太和正音谱》、王骥德

① [明]徐渭：《南词叙录》，采自中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社1959年版。

② 孙崇涛：《徐渭的戏剧见解——评〈南词叙录〉》，《文艺研究》1980年第5期。



《曲律》、吕天成《曲品》、沈宠绥《度曲须知》等,《南词叙录》仍然见出较为自觉的戏剧史意识。因此,徐渭被公认为明代重要的戏剧史家。

(三)扮演专论《宜黄县戏神清源师庙记》

生活于隆、万年间的汤显祖,其《宜黄县戏神清源师庙记》篇幅不长,却是一篇不可多得的表演艺术专论,在把戏曲当作曲本研究的明代,与徐渭《南词叙录》同样难能可贵。宜黄县在江西,弋阳腔在当地形成了宜黄腔。文中,汤显祖不仅论述了因情成戏,更深入论述了因戏生情,把戏曲扮演的境界解释为"情"的升华和发挥。

如何进入戏剧扮演的最高境界?汤显祖假"清源师之道"说:

> 汝知所以为清源祖师之道乎?一汝神,端而虚。择良师妙侣,博解其词,而通领其意。动则观天、地、人、鬼、世、器之变,静则思之。绝父母骨肉之累,忘寝与食。少者守精魂以修容,长者食恬淡以修声。为旦者常自作女想,为男者常欲如其人。其奏之也,抗之入青云,抑之如绝亲,圆好如珠环,不竭如清泉,微妙之极,乃至有闻而无声,目击而道存。使舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止……若然者,乃可为清源师之弟子,进于道矣。

清源师是戏神,清源师之道是"戏道",也就是演员表演之道。"一汝神,端而虚",是演员必须具备的精神状态,演员表演要专心致志,聚精会神,不受外界干扰;"绝父母骨肉之累,忘寝与食",是说演员要自觉拒绝世俗琐务甚至家庭的牵累,废寝忘食地勤学苦练。汤显祖认为,演员在生活中,要留意观察生活,"动则观天地人鬼世器之变,静则思之";在排练中,要"择良师妙侣,博解其词,而通领其意",深入理解历史传说及其时代背景,深刻理解角色个性,准确把握角色情感,才能将个性化的人物形象再现于舞台之上。"少者守精魂以修容,长者食恬淡以修声",是说演员要严格约束自己,节制世俗欲望,修炼形体和声音的表现力;"为旦者常自作女想,为男者常欲如其人",是说演员应设身处地地体验角色情感。生活积累丰厚了,对人生和社会的理解深刻了,演出才能形神兼备。

演员演唱,高亢时如入青云,低徊时如丝如缕,圆润时如珠玉,不竭时如清



泉,"舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止",观众看完戏后,精神还沉浸在演员的扮演之中:这才是戏曲扮演的最高境界。

总之,戏曲扮演之道是心境虚静和生命的投入。这同样是各门艺术的创作之道。汤显祖以情演情的戏曲扮演理论,影响了后世潘之恒、李渔等人。[①]

(四)曲论扛鼎著作《方诸馆曲律》

晚明王骥德著《曲律》,全面总结了元明以来戏曲创作的经验和理论,系统探讨了戏曲的特征、创作方法和创作规律,是我国最早的南、北曲作曲的理论著作。王骥德(? —1623),字伯良,号方诸生,浙江会稽人,曾从徐渭学曲,以后转益多师,终成大器。为与魏良辅《曲律》区分,后人或称王著为《方诸馆曲律》。

《曲律》凡四十卷。开头两章为绪论:《论曲源第一》阐述曲的源流及流变大略,《总论南北曲第二》简述南北曲历史并对其风格特征进行比较。本论分两大部分:《论调名第三》至《论讹字第三十八》是本论的第一部分,偏重作法,分别论述小令、散套、咏物散曲、闺情散曲和俳谐体散曲的特点和写作技法。其中,《论调名第三》至《论板眼第十一》着重论述声律方面的问题,如曲牌、宫调、平仄、阴阳、韵脚、闭口字、务头、腔调、板眼等;《论须识字第十二》至《论用事第二十一》着重论述修辞方面的问题,如识字、读书、家数、声调、章法、句法、字法、衬字、对偶、用典等;《论过搭第二十二》至《论巧体第二十九》先综后分,从笼统论述曲词方面的问题到着重论述散曲作法;《论剧戏第三十》至《论讹字第三十八》着重论述传奇作法。《杂论第三十九》是本论的第二部分,上、下两节,凡122则,占全书篇幅的三分之一,围绕戏曲流变、戏曲创作,论述作家流派、作品风格等方面问题,随感随录,内容芜杂而丰富,时有真知灼见。《论曲亨屯第四十》是作者"附志于后"的余论,"亨屯",作者释为"遇则亨,不遇则屯也"。此卷罗列流行和不流行的曲名,没有理论价值。《曲律》的重要论点有:

1. 论戏剧结构与要素

---

① [明]汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》,《汤显祖全集》(二),北京:北京古籍出版社1999年版。

《论剧戏第三十》是《曲律》最具理论价值的篇章。王骥德以造房为例，提出戏剧结构的安排要领：

贵剪裁，贵锻炼，以全帙为大间架，以每折为折落，以曲白为粉垩，为丹雘。勿落套，勿不经，勿太蔓，蔓则局懈而优人多删削；勿太促，促则气迫而节奏不畅达。毋令一人无着落，毋令一折不照应。传中紧要处，须重看精神，极力发挥使透……若无紧要处，只管敷衍，又多惹人厌憎：皆不审轻重之故也。又用宫调，须称事之悲欢苦乐，如游赏则用仙吕、双调等类，哀怨则用商调、越调等类，以调合情，容易感动得人。其词格俱妙，大雅与当行[1]参间，可演可传，上之上也。词藻工，句意妙，而不谐俚耳，为案头之书，已落第二义。（《论剧戏第三十》）

他从总体结构即"大间架"、线索、剪裁等方面，概括了戏曲章法结构的要领，提出戏曲创作的最高标准是，"词格俱妙，大雅与当行参间，可演可传"，也就是兼得文采和格律，雅俗共赏，场上案头俱可观：表现出作者对戏曲剧本和演出的同等重视。

王骥德告诫曲作者，"词之异于诗也，曲之异于词也，道迥不相侔也。诗人而以诗为曲也，文人而以词为曲也，误矣，必不可言曲也"（《杂论第三十九下》），强调了戏曲创作的特殊性。他以"曲与白而歌舞登场"（《杂论第三十九上》）一句，高度概括了中国戏剧的组成要素，给王国维戏曲理论以极大影响。

2. 论戏曲音律

王骥德在自序中说，"曲何以言律也？以律谐音，六乐之成文不乱；以律绳曲，七均之从调不奸"[2]。《曲律》中，有关音律的篇幅占全书三分之一，表现出作者对曲的音乐性、歌唱性的高度强调。所以，王骥德被称为"格律派"。他以丰富的实例为证，逐字剖析曲词的平仄、韵脚，归纳了音律的许多技巧规律，"务头须下响字，勿令提挈不起……又闭口字少用，恐唱时费力"（《论字法第十八》）。他认为，《中原音韵》不适合南方语音的实际状况，因为"北则入无正音，故派入平、上、去三声，且各有所属，不得假借；南则入声有正音，又施于平、上、

① 当行：这里指戏曲语言一片本色。

② 六乐，指六代之乐；七均，以七声音阶泛指音乐。



去之三声，无所不可”(《论平仄第五》)。北方各声不能假借的原因是“入派三声”即入声字消失，分别归入平、上、去三声；而南方入声字尚存，与平、上、去三声可以互相借用，不会影响字调和曲调。作曲必须应曲，“北曲配弦索，虽繁声稍多，不妨引带；南曲取按拍板，板眼紧慢有数，衬字太多，抢带不及，则调中正字反不分明”。作词则“大凡对口曲，不能不用衬字；各大曲及散套，只是不用为佳。细调板缓，多用二、三字尚不妨；紧调板急，将用多字，便躲闪不迭”(《论衬字第十九》)。王骥德还提出曲词创作“重韵”、“借韵”、“犯韵”、“犯声”、“平头”、“合脚”等四十禁(《论曲禁第二十三》)。这些都从实践得来。难能可贵的是，王骥德提出音律以“合情”、“美听”、“词妙”为前提，合律为传达剧情，取得优美的视听效果，不要为合律而合律，使音律反成羁绊①。

3. 论本色与“格”

嘉靖以来，剧坛围绕《琵琶》、《拜月》等剧的优劣，展开了热闹的论争。论争的焦点在于：戏曲要不要坚持通俗性格，亦即本色。王骥德认为，“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体”(《论家数第十四》)。《香囊记》首开杂剧创作的“道学风”和“时文风”，明中期以后曲坛“案头之书”和“场上之本”的争论和对戏曲本色的普遍重视，正是对明初曲坛“道学风”和“时文风”的反拨，是明中叶以后整个社会俗文化走向的必然。王骥德举例说：“白乐天作诗，必令老妪听之，问曰：‘解否？’曰‘解’则录之；‘不解’则易。作剧戏，亦须令老妪解得，方入众耳，此即‘本色’之说也。”(《杂论第三十九·上》)在《曲律》中，他列举了戏曲句法多种“宜”与“不宜”，最后说：“总之，宜自然，不宜生造。”(《论句法第十七》)

王骥德所说的“本色”不是一味求俗。一要根据场合区别雅俗，“大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。须奏之场上，不论士人闺妇以及村童野老，无不通晓，始称通方”(《论过曲第三十二》)；二要炼格，“修辞当自炼格始”，“而其妙处，政不在声调之中，而在字句之外。又须烟波渺漫，姿态横逸，揽之不得，挹之不尽。摹欢则令人神荡，写怨则令人断肠，不在快人，而在动人”(《论章

① ［明］王骥德：《曲律》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(四)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版；又陈多、叶长海注释：《王骥德〈曲律〉》，长沙：湖南人民出版社 1993 年版。

法第十六》)。如果说"本色"主要针对语言形式,"格"则包括了作者修养、作品格调等更深层次的追求;"本色"雅俗共赏,"格"则是知识分子所独有的审美。

4. 论虚与实

中国艺术的虚实论内涵极广,举凡创作论中的显与隐、形与神、有与无、有限与无限、形象与思想等等,都牵涉到实与虚的关系,其中兼有儒、道两家的思想。王骥德主张戏剧创作要虚实结合,"剧戏之道,出之贵实,而用之贵虚",即内容贵实,而形式贵虚。若"以实而用实",即只实不虚,必将限制观众想像力;"以虚而用实",即虚实结合,方是上乘之作(《杂论第三十九·上》)。

明中晚期,许多戏曲理论家就艺术真实与生活真实的关系发表意见。胡应麟提出"其事欲谬悠而亡根"、"其名欲颠倒而亡实"([明]胡应麟《庄岳委谈》),较多地强调了戏曲创作是"亡根"、"无实"的虚构;谢肇淛主张曲本有虚有实,"凡为小说及杂剧戏文,须是虚实相半,方为游戏三昧之笔"([明]谢肇淛《五杂俎》卷十五);李日华则指出虚、实密不可分,"实者虚之,故不系;虚者实之,故不脱。不脱不系,生机灵趣泼泼然"([明]李日华《广谐史序》):各家理论,或给王骥德虚实论以影响,或与其同声相应。

《曲律》结构严密,"律"、"品"结合,寓"品"于"律",多言实例,论述全面,褒贬公允,体系完整,作为曲作、曲论并盛时期的扛鼎之作,标志着古代曲论的成熟,对清代戏曲理论产生了直接影响。任中敏评"王骥德则谱律之精微、品藻之宏达,皆无以见。即谓今日无曲学,可也"①。

(五)其他戏曲论著

明代重要的曲学论著还有:

《太和正音谱》。明太祖第十六子、明初宁王朱权(1378—1448),死谥"献",世称宁献王,编《太和正音谱》二卷,或称《北雅》,是戏曲史上继《中原音韵》以后的又一部名作。上卷论曲七章,包括杂剧各种体式、元及明初杂剧作家、杂剧内容分类、杂剧目录、元明间知音善歌者、音律宫调、词林须知等各个

① 任中敏:《曲谐·前言》,转引自陈多、叶长海注释:《王骥德〈曲律〉》,长沙:湖南人民出版社1993年版。





方面，部分内容抄自燕南芝庵《唱论》。《音律宫调》、《词林须知》则多自身识见。如说“杂剧之说，唐为传奇，宋为戏文，金为院本、杂剧合而为一，元分院本为一，杂剧为一。杂剧者，杂戏也。院本者，行院之本也”，简明而精当。下卷名《乐府》，依据十二宫调，排列 335 种散曲曲牌的句格、声调模式，开创了曲谱的理论形态，成为我国现存最早的北杂剧曲谱，在明代曲谱中有开创意义。对元杂剧作家，朱权都用四字评定，略见玄虚空泛。《太和正音谱》和明代蒋孝《九宫十三谱》、沈璟《南九宫十三调谱》都是四声谱。它为文人创作寻宫数调提供规范，而艺人歌唱，仍然靠口口相传。①

《曲品》。万历间，吕天成仿诗、书、画品，著《曲品》，是最早记叙明代传奇作家传略和目录的著作，共记明代戏曲作家 90 人、散曲作家 25 人、戏曲作品 192 种。他将明代传奇分为“旧传奇品”、“新传奇品”。在“旧传奇品”中，提出“守词隐先生（王骥德）之矩镬，而运以清远道人（汤显祖）之才情”的双美标准。他将明嘉靖以前作家的作品分为“神”、“妙”、“能”、“具”四品，将高则诚一人列于“神品”之先，认为他“能作为圣，莫知乃神”，将《琵琶记》列为“神品第一”；另附“不作传奇而作南剧”者徐渭、汪道昆，“不作传奇而作散曲者”25 人。在“新传奇品”中，作者引孙鑛（月峰）论南剧“十要”云，“第一要事佳；第二要关目好；第三要搬出来好；第四要按宫调，协音律；第五要使人易晓；第六要词采；第七要善敷衍——淡处做得浓，闲处做得热闹；第八要各角色派得匀妥；第九要脱套；第十要合世情，关风化。持此十要以衡传奇，靡不当矣”，强调戏曲的大众观赏性。接着，吕天成将隆、万以来的作家，分上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九品。尽管时人批评《曲品》“门户太多”，“多和光（溢美）之论”（[明]王骥德《曲律》），吕天成“事真，故奇”、“有意驾虚，不必与实事合”、“机神情趣”等观点，仍然为后人重视。②

《远山堂曲品》、《远山堂剧品》。崇祯间，祁彪佳在吕天成《曲品》的基础上，著《远山堂曲品》、《远山堂剧品》，凡杂剧、传奇，尽量搜罗并加品评。《远山

---

① [明]朱权：《太和正音谱》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

② [明]吕天成：《曲品》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（六），北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

堂曲品》为明代传奇作品的品评专著。祁彪佳不列神品，而列“妙”、“雅”、“逸”、“艳”、“能”、“具”六品，今存五品，评传奇467种，另附杂调一类，专收弋阳诸腔剧本。《远山堂剧品》则是我国古代戏曲史上仅有的明人杂剧作品评论专著。书分“妙”、“雅”、“逸”、“艳”、“能”五品，共评杂剧242种，其中有少量元杂剧，基本反映出明代各时期杂剧作家的成就。吕天成评论以赞扬居多，祁彪佳则褒贬自如，广抒己见而不失空泛。他将汤显祖作品列入艳品，将徐渭作品列入妙品（[明]祁彪佳《剧品》），可称的见。①

《弦索辨讹》、《度曲须知》。明末沈宠绥所著《弦索辨讹》，是一部辨正北曲清唱字音和口法的专著。“弦索”指北曲清唱的主要伴奏乐器，这里借指北曲。作者列举了《北西厢》等10余套375支北曲曲文，以《中原音韵》为主要依据，逐字以反切注音，标出四声，标明是开口、闭口、撮口还是鼻音等等，纠正字音讹误。如果说《弦索辨讹》大量列举北曲而理论探讨不足，《度曲须知》则按平、上、去入四声，就《弦索辨讹》涉及的声律问题进行系统论述，并且兼论南曲、北曲。两书都极为翔实，不尚虚空之谈，对清代戏曲创作和理论产生了一定影响。②

其他如李开先著《词谑》，含《词谑》、《词套》、《词乐》、《词尾》四部分。《词谑》选录曲文故事，《词套》评选前人散曲和杂剧曲文，《词乐》记载当时弦索家、歌唱家、演员佚事，《词尾》论尾声作法并举例说明，观点虽不新鲜，所录曲文则有精彩之作；王世贞著《四部稿》一百七十四卷，分《赋部》、《诗部》、《文部》、《说部》，《说部》中有《艺苑卮言》八卷、附录二卷，杂论诗文词赋，后人钩稽其中论曲41条，题作《曲藻》，虽是泛泛之论，却因其人在文坛的影响，不胫而走；臧懋循《元曲选》，选94种元杂剧、6种明初杂剧共100种编集，又称《元人百种曲》，书首有元杂剧插图200幅，其中《陶九成论曲》集各家曲论，《元曲论》论音律宫调并列各家作品名录，是迄今收罗最全、影响最大的元人杂剧选集兼杂剧理论选集兼杂剧理论选集。又后人摘取沈德符《万历野获篇》中有关南、北曲以及乐器、歌舞、小曲等相关考证23条，编作《顾曲杂言》一卷；摘取徐复祚《三

① [明]祁彪佳：《远山堂曲品》、《远山堂剧品》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（六），北京：中国戏剧出版社1959年版。

② [明]沈宠绥：《弦索辨讹》、《度曲须知》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（五），北京：中国戏剧出版社1959年版；《四库全书存目丛书·集部·词曲类》亦收入。



家村老委谈》(又名《花当阁丛谈》)三十六卷中涉及戏曲的文字,与何良俊《四友斋丛说》中的《曲论》合编为《何元朗徐阳初曲论》;魏良辅《曲律》仅千余言,简明扼要地叙述了练唱昆曲的途径,指出演唱技术的关键,对习曲者有引正作用。明末清初李玉编订《北词广正谱》,对研究北曲曲律有一定价值。

明代文人笔记,如张岱《陶庵梦忆》、胡应麟《少室山房笔丛》、蒋一葵《尧山堂外记》、顾起元《客座赘语》等,对戏曲也有精彩描述。如张岱对戏曲活动描写甚详。他写阮大铖自制剧目为家班演出,"簇簇能新,不落窠臼";写丑净名角彭天锡"一肚皮书史,一肚皮山川","千古之奸雄佞倖,经天锡之心肝而愈狠,借天锡之面目而愈刁,出天锡之口角而愈险"([明]张岱《陶庵梦忆》):绘声绘色。

二、复古、稽古的乐舞论著

(一)《神奇秘谱》等著录书

明初宁王朱权,从"琴谱数家所载者千有余曲"中去粗取精,将自己擅弹的琴曲、命琴生从名师所学的琴曲和多方搜求的唐宋古谱共60首,详加校正,历时12年,编成《神奇秘谱》三卷,其中,《太古神品》一卷、《霞外神品》二卷,成为现存最早的古琴曲谱集。《神奇秘谱》以工尺谱记谱,各曲前有详尽的解题,表现了朱权隐遁慕道的思想和对清远脱俗之美的追求。在琴乐史上,《神奇秘谱》有率先整理前人琴谱并开琴谱著录之先河的意义,论明代琴谱考证的精审严密,亦当首推《神奇秘谱》。

明中期,张鲲辑《风宣玄品》,收古琴手势图154幅、古琴曲101首,包括32首琴歌。明后期,萧鸾辑《杏庄太音补遗》琴谱收曲更多,蒋克谦著《琴书大全》二十二卷,汇集历代典籍中论琴之语,并论声律、琴制、琴式、琴徽、琴弦、指法、指法手势图、弹琴、曲调、曲调拾遗、历代琴圣、记载、杂录、琴文、琴诗、琴谱等,卷帙浩繁,囊括了有关古琴艺术的方方面面。①

① [明]朱权:《神奇秘谱》,蒋克谦:《琴书大全》,均见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》,上海:上海古籍出版社1995年版,影印本。

(二)集雅乐舞大成的《乐律全书》

明中后期,朱载堉(1535—1611)在著《律学新说》的基础上,著《乐律全书》,收入雅乐舞谱并附古曲谱,兼收文字、歌词、音乐、舞蹈动作术语、场记图等,是我国古代雅乐舞全面详备的图文资料。六种舞谱取材于古代祭祀舞蹈,有舞名、舞姿及地位调度场记图;有歌词、曲调名,有些还附有古曲谱;有文字说明,详细介绍舞蹈沿革和作者创作意图;舞蹈术语也较前代丰富。除《小舞乡乐谱》外,其余舞谱都有舞图,将舞者动作的变化、队形的走向交代得十分清楚,至今可以依图排练。《总谱》以音乐(包括歌词、打击乐、律吕字谱等)与舞蹈(包括舞人进退、舞蹈动作等)汇编而成,尤为周密。《律学新说》和《乐律全书》的最大贡献,在于完成了“新法密律”即十二平均律的计算,将各律精确计算到小数点后24位,在人类历史上第一个提出了十二平均律的理论原理,这是朱载堉为人类音乐科学作出的划时代贡献。



图八七二:小舞谱

朱载堉的宗室出身,决定了他持复古的乐舞观。他以“礼”为纲,关注乐舞的社会功能,认为“肆舞所以动阳气而导万物也”,古之乐舞既可“以之治己”,又可“以之事人”,他甚至公然宣称“惟欲复古人之意”(《论乐舞不可废》)。他以雅乐舞为主要研究对象,宣扬封建伦理道德,甚至以舞蹈动作附会三纲五常,使舞谱中的动作拘谨刻板。但是,在乐舞的具体编排及艺术处理方面,朱载堉能以古之词章配流行之腔调,“以今证古,以今探古,以古今融合的方法编制一套拟古舞谱”①。《乐律

① 王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海:上海人民出版社1989年版,第302页。



全书》不分周之“六代舞”与“六代小舞”之不同，将其混为一谈加以论述，明显错误。①（图八七二）

（三）杂糅儒、道的《溪山琴况》

太仓人徐上瀛，名珙，别署青山，作为明末清初虞山琴派的代表人物，所著《大还阁琴谱》，共收琴曲 32 首，指法详明，是虞山派的重要琴谱之一。其中《溪山琴况》一卷，在严激“清、微、淡、远”美学主张的基础上，杂糅儒、道，全面系统地论述了古琴审美和演奏艺术，集中反映了晚明复古派文人的审美观，是中国古代音乐美学继《乐记》、《声无哀乐论》之后的又一块里程碑，其意义远远超过了《大还阁琴谱》全书。

《溪山琴况》开卷便强调琴乃圣人所造，艺与德密不可分：“稽古至圣心通造化，德协神人，理一身性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。”古代圣人，心与造化相通，德与神、人相合，为了修身养性并陶冶天下人性情，才发明了琴这种乐器。接着，作者强调了操琴者修养胸襟的重要性，“惟涵养之士，淡泊宁静，心无翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣”，“听其音而得其人”，琴音表现出演奏者的品格心性。

接着，作者模仿司空图《二十四诗品》，提出“和”、“静”、“清”、“远”、“古”、“淡”、“恬”、“逸”、“雅”、“丽”、“亮”、“采”、“洁”、“润”、“圆”、“坚”、“宏”、“细”、“溜”、“健”、“重”、“轻”、“迟”、“速”二十四种琴况，即琴乐的二十四种况味。前九况是对琴乐的精神体验。其中，“和”居首，“雅”殿后，“静”、“清”、“远”、“古”、“淡”、“恬”、“逸”七况，以“和”为根本，以“雅”为旨归。他强调“弦上之取音，惟贵中和”，琴“所首重者，和也”，“但能体认得‘静’、‘远’、‘淡’、‘逸’四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣”，以“和”、“雅”及令人“心骨俱冷，体气欲仙”的“希声”为求。后十五况是对琴乐技法层面的描述。其中，“丽”况至“坚”况共七况，论述琴乐的美音要求；“宏”况至“速”况八况，论述琴音的速度、节奏、轻重等。二十四琴况，前九况是目

① ［明］朱载堉：《乐律全书》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·经部·乐类》，第 213、214 册。

的，后十五况是手段；前九况的审美情趣贯穿于后十五况之中，后十五况又旨在表现前九况的审美意趣。

为了体现“和”、“雅”、“清”、“淡”的琴音美，徐上瀛提出“三合”：“吾复求其所以和者之，曰弦与指合，指与音合，音与意合，而和至矣”。“三合”高度概括了古琴演奏中弦、指、音、意四者的关系，亦即形与神、器与道的辩证关系。

总之，《溪山琴况》的理论以古琴演奏技巧为基础，技巧的追求又以“和”、“雅”、“清”、“淡”的琴音美为目标，形中蕴神，神存形中，形神交融，见出调和儒、道的思想特色。读《溪山琴况》如品古琴琴声，给人“和”、“雅”、“清”、“淡”的审美感受①。

明中叶，以严澂（天池）为首的虞山派，倡导“清微淡远”的琴曲风格，与吴门画派清和闲适的审美风格一致，独步琴坛，几百年被奉为楷模。严澂著《琴川汇谱》、《松弦馆琴谱》，对当时以古文辞随意配琴调、琴歌“牵合附会于文”的风气表示不满，认为琴之妙“不尽在文，而在声”，乐音比言词更能触发人的情感，“郁勃宣而德意通”，“欲为之平，躁为之释”。“五音固自谐，而求之于文，无当也”。他与曲坛对时文的批判同声相应，表现出对器乐自身形式的重视。严澂的琴乐美学思想，成为《溪山琴况》琴乐美学思想的直接源头。

① ［明］徐上瀛：《大还阁琴谱》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。

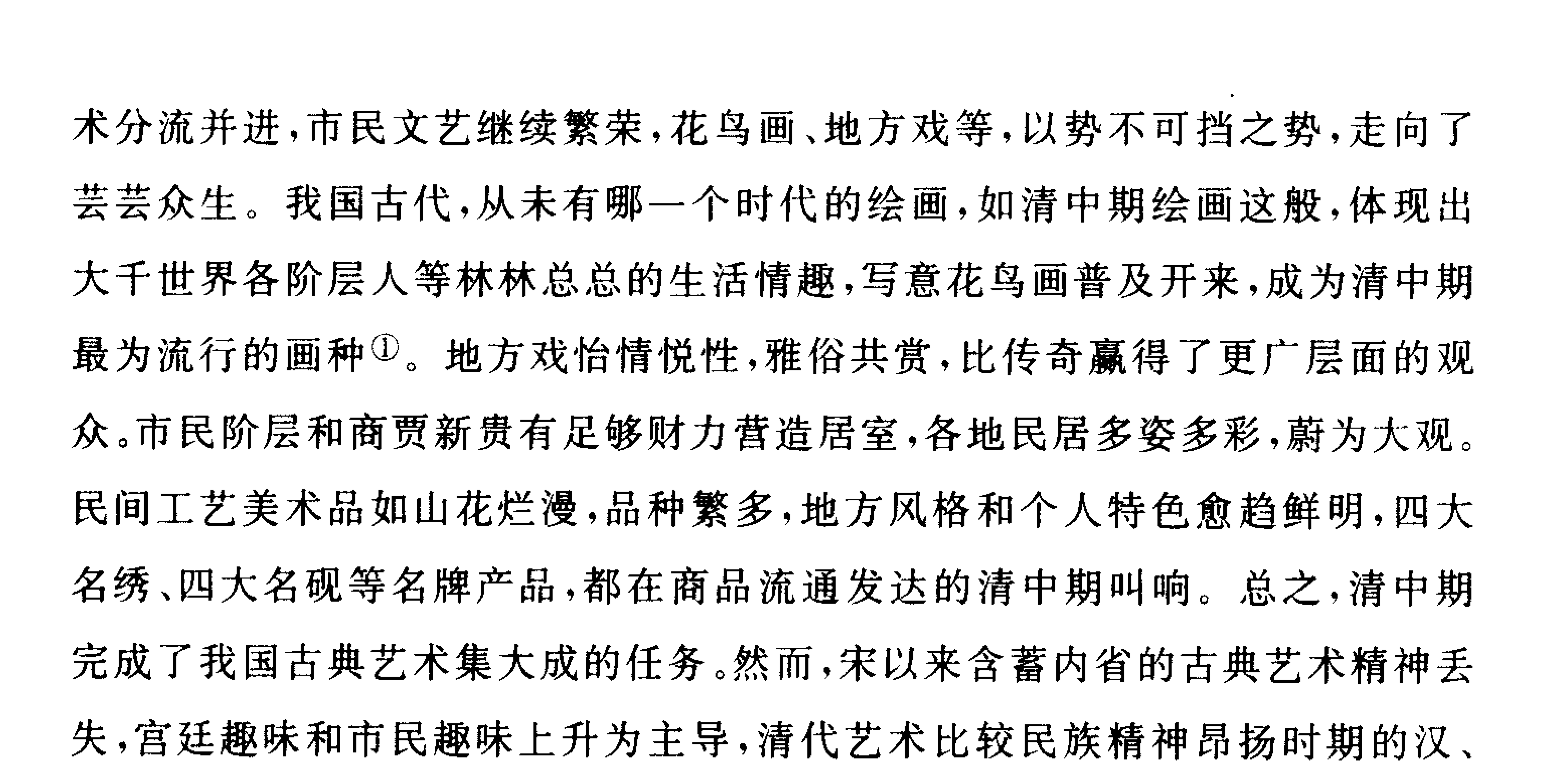


第九章　封建末世——古典艺术和艺术理论的总结

明末女真人占领东北以后，又破关进入中原，建立了清王朝。康熙对外征战，对内平定叛乱。其时，我国疆域之大，超过了以往任何一个历史时期。

晚明张扬个性的浪漫主义思潮和复古思潮同时延续到清前期，使清初与晚明艺术、艺术思想表现出跨时代的一致性。秉承浪漫思潮，黄宗羲提出“诗以道性情”，洪昇提出“情至”说，都强调在主体与社会、情与理的对立中，高扬主体精神，突出个性情感。以四僧为代表的遗民书画，以孔尚任《桃花扇》、洪昇《长生殿》为代表的感伤传奇，以李渔《闲情偶寄》、石涛《画语录》为代表的艺术理论著作，都出现于清初。清初官方艺术则呈保守趋势，靠拢社会生活的人物画进一步衰落，远离政治的山水画又有发展，出现了四王正统画派。

如果晚明实学思潮和浪漫思潮持续健康地发展到近代，中国的科学和民主庶几乎不比西方落后。然而，“天崩地坼”的时代过去以后，便是“万马齐喑究可哀”的政治禁锢。清王朝一手怀柔，一手大搞文字狱；一边追慕汉族文化，不惜放弃自身习俗，一边不思开放，闭关自守，压制科技、工商。所以，尽管康、雍、乾三朝，民族矛盾逐步消融，社会经济长足发展，资本主义幼芽在中国有了一定程度的成长与复苏，而此时，世界却发生了天翻地覆的变化。西方新兴的资产阶级登上了政治舞台，资本主义生产力突飞猛进，“康、乾盛世”，只不过是在封建专制的旧轨道上蹒跚。迥然不同的政治制度，使中西方科技和生产力从此拉开了差距。康、乾盛世的艺术，也滑行于明代既定的轨道上，缺少变革。乾隆时，国家承平日久，宫廷生活穷极奢靡，如意馆蓄玉器、彩绘、裱褙、油漆工匠，专门制造满足统治者生活享受所需要的特种工艺品，宫廷工艺品审美愈趋华丽，技艺高度成熟的同时，也显露出繁琐纤细、穷工极巧、矫揉造作的弊端。另一方面，由于城市经济不断发展，艺术的平民化走向成为大势所趋，多种艺



术分流并进，市民文艺继续繁荣，花鸟画、地方戏等，以势不可挡之势，走向了芸芸众生。我国古代，从未有哪一个时代的绘画，如清中期绘画这般，体现出大千世界各阶层人等林林总总的生活情趣，写意花鸟画普及开来，成为清中期最为流行的画种①。地方戏怡情悦性，雅俗共赏，比传奇赢得了更广层面的观众。市民阶层和商贾新贵有足够财力营造居室，各地民居多姿多彩，蔚为大观。民间工艺美术品如山花烂漫，品种繁多，地方风格和个人特色愈趋鲜明，四大名绣、四大名砚等名牌产品，都在商品流通发达的清中期叫响。总之，清中期完成了我国古典艺术集大成的任务。然而，宋以来含蓄内省的古典艺术精神丢失，宫廷趣味和市民趣味上升为主导，清代艺术比较民族精神昂扬时期的汉、唐艺术，比较民族文化成熟时期的宋代艺术，其总体格调是大大地滑坡了。

嘉庆、道光二朝，世界局势大变，西方文化随经济上升而呈强势，中国文化的强势迅速丢失。西方殖民主义者对中国久有觊觎之心，用坚枪利炮和毒品鸦片不费气力地轰开了中国大门。道光末年，爆发了太平天国革命。尽管嘉、道二君勤政节俭，除旧布新，然而，封建体制加内忧外患，注定了他们只能眼睁睁地看着江河日下，国运日衰。改琦、费丹旭弱不经风的仕女画，其实是嘉、道时代精神的写照。由于商品经济的流通，各地地方戏交融，诞生了博采众长的京剧；刘熙载《艺概》成为清代艺术理论的终结。咸、同、光三朝，列强入侵，以慈禧为首的清廷卖国求荣，中国跌入了半封建半殖民地的深渊。富国强民成为国人的普遍愿望，加之大量金石碑版出土，社会审美向雄强浑朴转变，乾、嘉兴起的金石学，道、咸达于鼎盛，书坛成为碑学天下，由此促成了书画中兴，代表新兴市民趣味的海上画派，便诞生在清末民初动荡的社会氛围之中。

第一节　清初遗民画家与正统画派

明末清初那样一个“天崩地坼”的时代，江南遗民画家以傲然出世的面貌独抒个性，独辟蹊径，其成就可与宋元大家匹敌。髡残的桀骜、渐江的冷峻、八

① 对清代绘画的评价，康有为、陈独秀、徐悲鸿和20世纪20年代的一些美术史著作如李浴《中国美术史纲》等，持衰落说；林木《明清文人画新潮》等，持繁荣说。其实，情况复杂，不可一概论定。



大山人的孤傲、石涛的热情、龚贤的深沉，其人格个性鲜明地见于书画，用石涛的话说，是"皆在人一笔一墨之风流也"（[清]石涛《画语录·海涛章第十三》）。"国破家亡鬓总皤，一囊诗画作头陀。横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多"①，郑板桥此诗，是清初遗民画家心境的真实写照。

遗民画家的画没有能够形成主流，就被"万马齐喑究可哀"的政治局面所割断。为政权稳定，清初统治者需要张扬温雅平和的艺术新风，于是，四王、吴、恽平和的山水画，主宰画坛，成为正统画派。

一、独抒个性的四僧

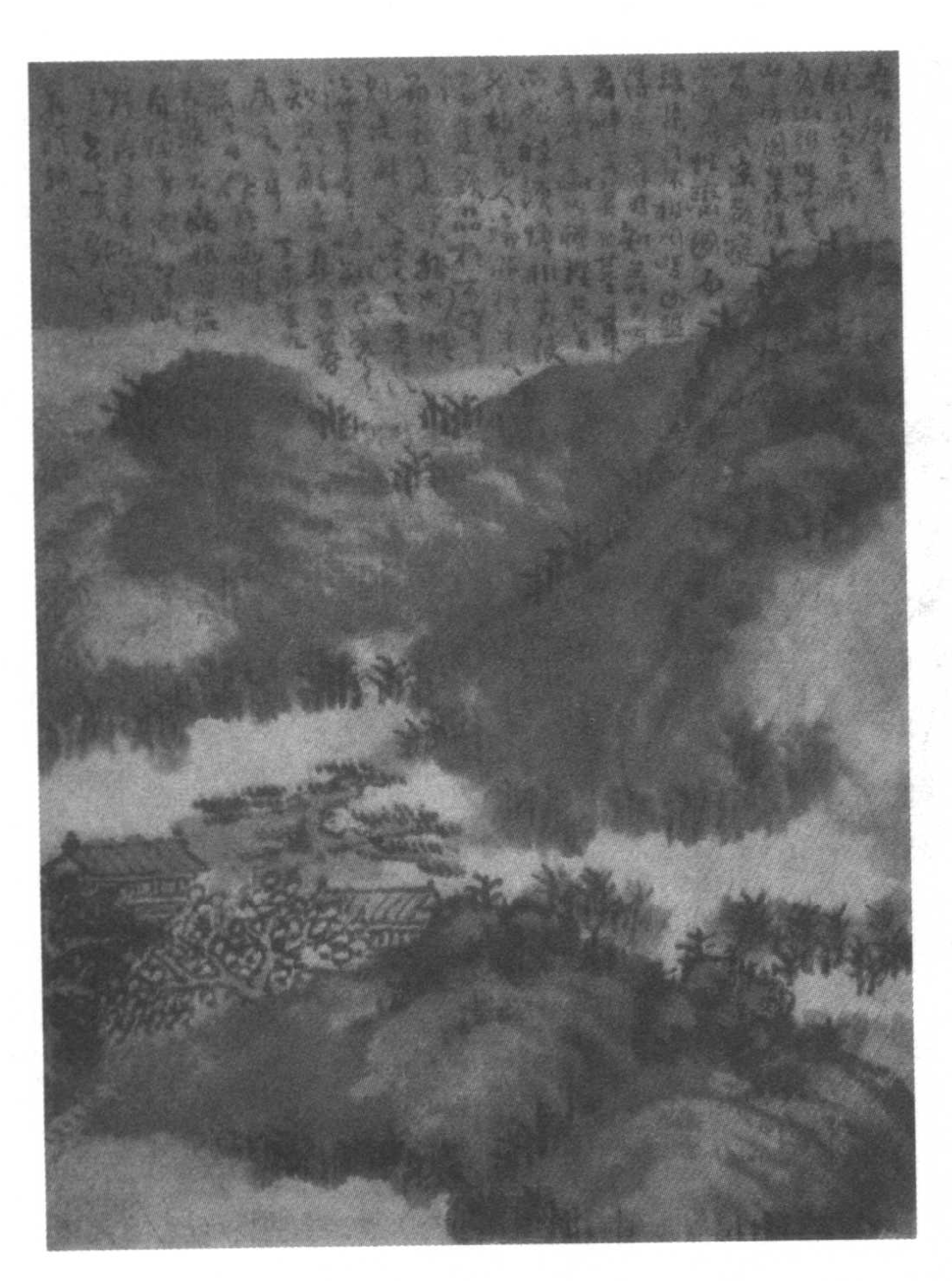
弘仁（1610—1664），名江韬，法名弘仁，自号渐江，为清初新安画派奠基人。他眼见反清复明愿望破灭，从此自甘寂寞，从倪、黄入手，以黄山为师，沉浸于山水画。他画山石，轮廓多方折，以中锋空勾，少事皴擦烘染，有平面化、抽象化的意味，其笔意瘦削标举，森奇冷峻，意境清幽简逸，真可谓刊落纷华，奕奕有林下之风。《黄海松石图》（藏上海博物馆）截取式构图，静穆而有一种清幽淡逸、玉洁冰清的意境。渐江作品格调极高。近现代，大众文化流行而精英文化被冷落，渐江作品便很少为人赏识（图九一一1）。

髡残，俗姓刘，号石溪，与石涛并称清初"二石"，生卒不详。其山水画从王蒙得力最多，用笔干渴老辣。他将郁结不平的反清情绪流露笔端，蓬蓬松松、纵横交迭的线条与



图九一一1:[清]弘仁《松溪石壁图》

① 《郑板桥题石涛、石溪、八大山人山水画幅并白丁墨兰》，见王锡荣：《郑板桥集详注》，长春：吉林文史出版社 1991 年版，第 227 页。



图九一一2:[清]髡残《松声楼阁图》

浓淡聚散的苔点交织，粗服乱头，荒率自然。《绿树听鹂图》(藏上海博物馆)布局高远，境界苍浑；《松声楼阁图》(图九一一2，藏南京博物院)，荒率中有勃勃生机。

八大山人(1626—1705)，是明皇室后裔，本名朱耷，明亡后遁迹空门，以画笔倾吐亡国之恨。他受董其昌影响，却一扫中庸平和；他身为遗民，也不像石涛激情喷涌。他将情感凝冻成冰，简淡的画境中蕴涵了无限的苍凉落寞，显示出孤傲的个性与高度的独创性。他题款从不写“朱耷”二字，中年书僧名“传綮”，60岁起书“八大山人”四字，像“哭之”又像“笑之”，以抒发内心愤懑。他用破笔、飞白画花鸟，造型夸张奇特，笔墨简练到无可再减，却骨力内藏，意境清旷幽冷。如《柯石双禽图》(图九一一3，藏烟台博物馆)画危石倚树，构图突兀险峻，双鸟冷眼相向，傲岸奇崛，表现出画家桀骜不驯的个性和万念俱灰的孤愤。《荷石水禽图》(藏旅顺博物馆)画残荷断梗，瘦石嶙峋，饿得精瘦的水鸟孤足兀立于石上，由此生出遗世独立的凛然和凄凉。他也能画山水，如《仿北苑山水》



图九一一 3:[清]朱耷《柯石双禽图》

(藏荣宝斋)章法奇特,干笔皴擦明净自然,有元人笔意。八大与渐江都冷。但是,渐江的冷是不问世事的彻底超脱,八大的冷后面却是火,是对世事的一腔愤恨。遗民画家凄楚郁结的心绪,通过怪诞的形象、特殊的题款宣泄出来,成为清初画坛的旷世清音。

石涛(约 1640—约 1718),俗名朱若极,为明靖江王后裔,生于广西全州,少年丧父出家,释号原济,又号石涛。他年近半百时还为仕途奔波,终未得到皇帝赏识,52 岁南返扬州,筑"大涤草堂",自号大涤子、苦瓜和尚等,课徒卖画,直到逝世。与其他遗民画家不同,他不是遁世,而是入世,所以,有史家把他从遗民画家中剔出,称其"自我派";有史家因其两次恭迎康熙圣驾,便认为他有失民族气节。其实,康熙时,民族矛盾已经消融,更何况石涛是"这一个",要他改变热情入世的个性,他做不到,也不可能。

石涛是清初最富创造性的画家。他的画,充满对生活率真的激情和积极进取的精神。他构图大胆新颖,一变古人三重四叠之法,往往破空而来,出奇制胜。他用笔恣肆纵逸,干湿浓淡并用,尤喜用湿笔表现山川的氤氲气象。他擅于截取,以特写手法画出苍苍茫茫的境界。如小品《诗画册》八页(藏广州博物馆)点苔而成,页页元气蒸腾,葱茏郁勃,比其大幅山水更耐人玩味,显示出他的涵养功力。《山水清音图》、《维扬洁秋图》(图九一一 4)也是极有生意的山水杰作。他画写意花卉,用笔峻拔爽利,狂放中透出秀逸,有时不免锋芒显露,章法缭乱,如《梅竹图卷》(藏故宫博物院),微瑕不掩全局的昂扬雄奇、豪放郁勃。石涛被扬州、新安诸画派奉为开山,愈到思想解放的近代,愈受到入世



图九一一4:[清]石涛《维扬洁秋图》

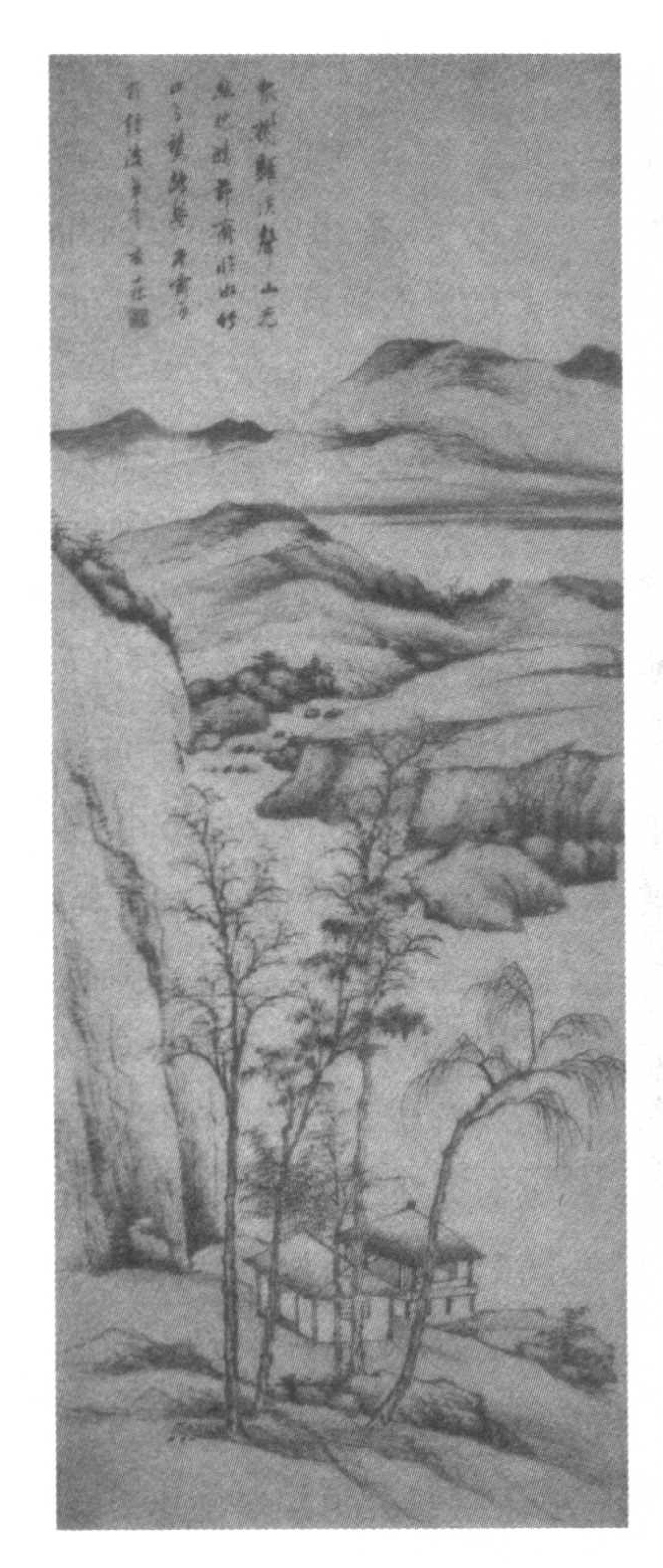
市民和文人的喜爱。有理论家将石涛与其他三位画僧比较，指出“石涛在创作上思想最活跃，艺术语言最丰富，风格面貌也最复杂”，赞赏“这是一位具有抟弄乾坤于股掌，舒卷风云于腕下这一神奇能力的画家，创作对他来说，确实是进入了不为物蔽、不被法拘、功夺造化、力辟混沌的自由境界”①。石涛热情，八大冷漠；石涛画布局开张，八大画构图内敛；石涛线条出自隶书而得浑厚，八大线条出自篆书而得凝练。李泽厚认为石涛“和朱耷同样以简练深厚的笔墨，表现了那寂寞、愤慨和哀伤”②。他没有深入钻研美术史，以概念套石涛和八大，把个性化的笔墨和个性化的情感概念化了。

二、重元自成面目的新安画派

徽州旧称“新安”。明清时，这里以经商闻名天下，由此带来经济的富庶和文化的昌明。加之这里山清水秀，交通闭塞，最宜隐居，黄山又在其境内，于是，明末清初，这里聚集了一批孤高绝俗、贞于气节的画家，世称“新安画

① 杜哲森:《四画僧的人生与艺术》,《四僧画集》,天津:天津人民美术出版社 1991 年版,第 7—9 页。

② 李泽厚:《美的历程》,北京:文物出版社 1989 年版,第 205 页。



图九一二：[清]查士标《水竹茆斋图》

派”。弘仁与查士标、孙逸、汪之瑞合称“新安四家”，还有戴本孝、程邃、程正揆等人。他们都宗元人，依其师承，称仿云林者如弘仁等为“新安派”，承北苑者号“松江派”。① 新安周围，芜湖画家萧云从开新安支派“姑熟派”，梅清自创“宣城画派”。

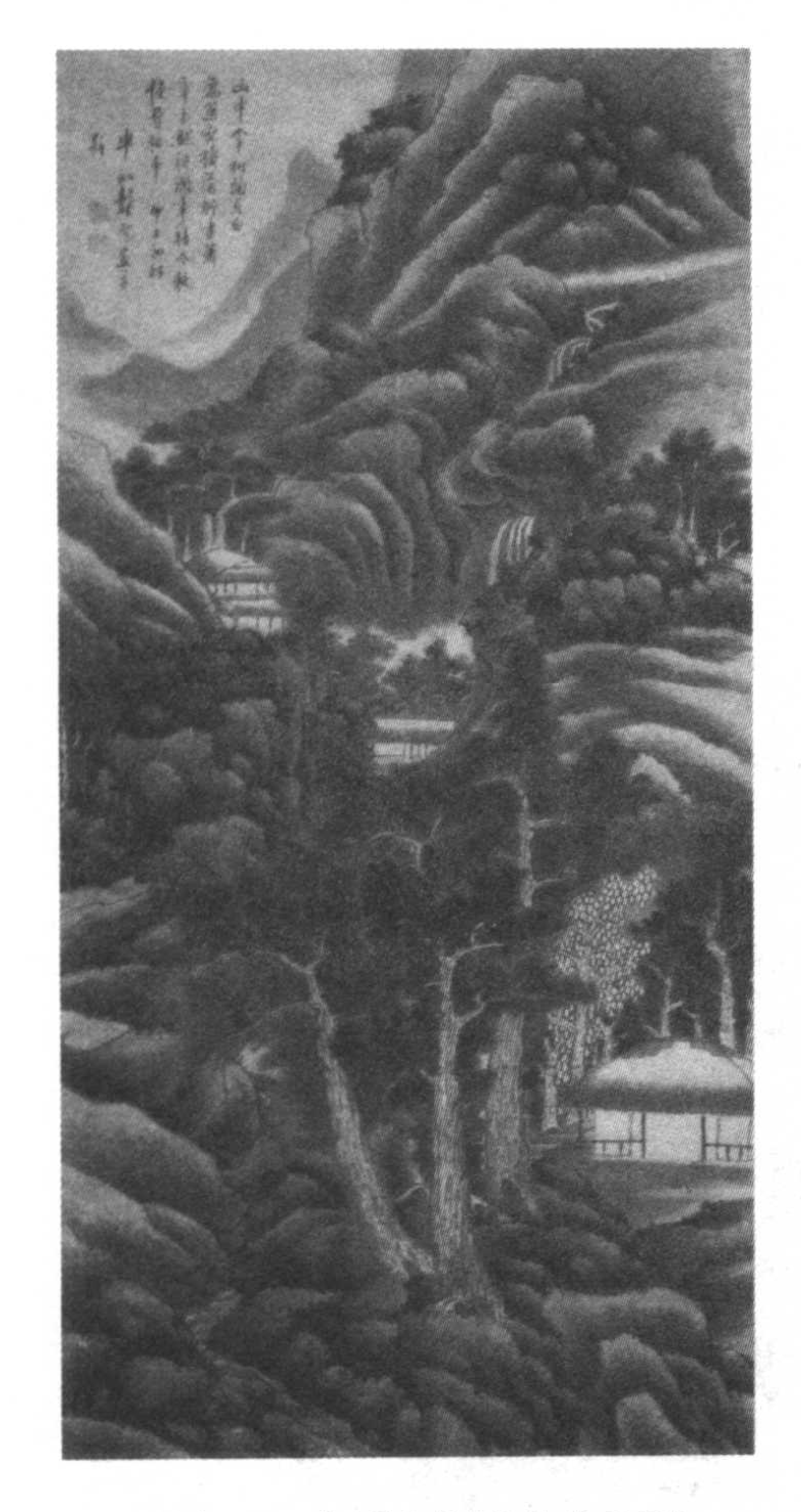
程正揆号青溪，与石溪并称“二溪”，一生学董，《江山卧游图》五百余卷，面貌各不相同，如第二十五卷（藏故宫博物院）气势雄浑，笔力刚劲粗重似南宋山水画；第三卷（藏上海博物馆）又冰肌玉骨，意境清幽。查士标远绍云林，近宗渐江，为人落拓散漫，笔下也是荒远萧散，如《水竹茆斋图》（图九一二，藏上海博物馆），有时，构图、用笔不免涣散。孙逸画山水，意境由简到繁，简者如《山水图》（藏安徽省博物馆），繁者如《山水轴》（藏广东省博物馆）。汪之瑞与梅清山水画均极简，汪之瑞画见淡而活，如《山水图》（藏安徽省博物馆），功力有胜梅清，也有胜孙逸。程邃用枯笔干皴而见苍润，线条如篆刻般蓬松虬曲，人评其画“润含春泽，干裂秋风”（[清]周亮工《读画录》），如《山水册页》（藏安徽省歙县博物馆）。戴本孝用枯笔仿元人画法，愈老愈见枯淡，如《山水册页》（藏沈阳故宫博物馆）。

总之，清初新安画家画黄山均属“逸”格，喜用枯笔而少事渲染，笔意简淡高远，其笔墨格调与遗世独立的人格意气相表里。新安画派对金陵、扬州画派的形成产生了极为深刻的影响。

① 沈子丞：《历代论画名著汇编》，北京：文物出版社1982年版，第281页。

三、重宋的金陵八家和集大成的龚贤

明末清初，南京是复社文人聚居之地，画家大多参与了复社政治活动。陈卓、樊圻、邹哲、吴宏、高岑、叶欣、胡慥、谢荪等人，无意不食人间烟火的元人画风，而从雄强刚猛的南宋山水画脱出，以直、硬、方、实之笔画金陵山水，与正统派山水画、新安派山水画拉开了距离，世称“金陵八家”，吴宏、陈卓、高岑刚性面目尤其突出①。



图九一三：[清]龚贤《松林书屋图》

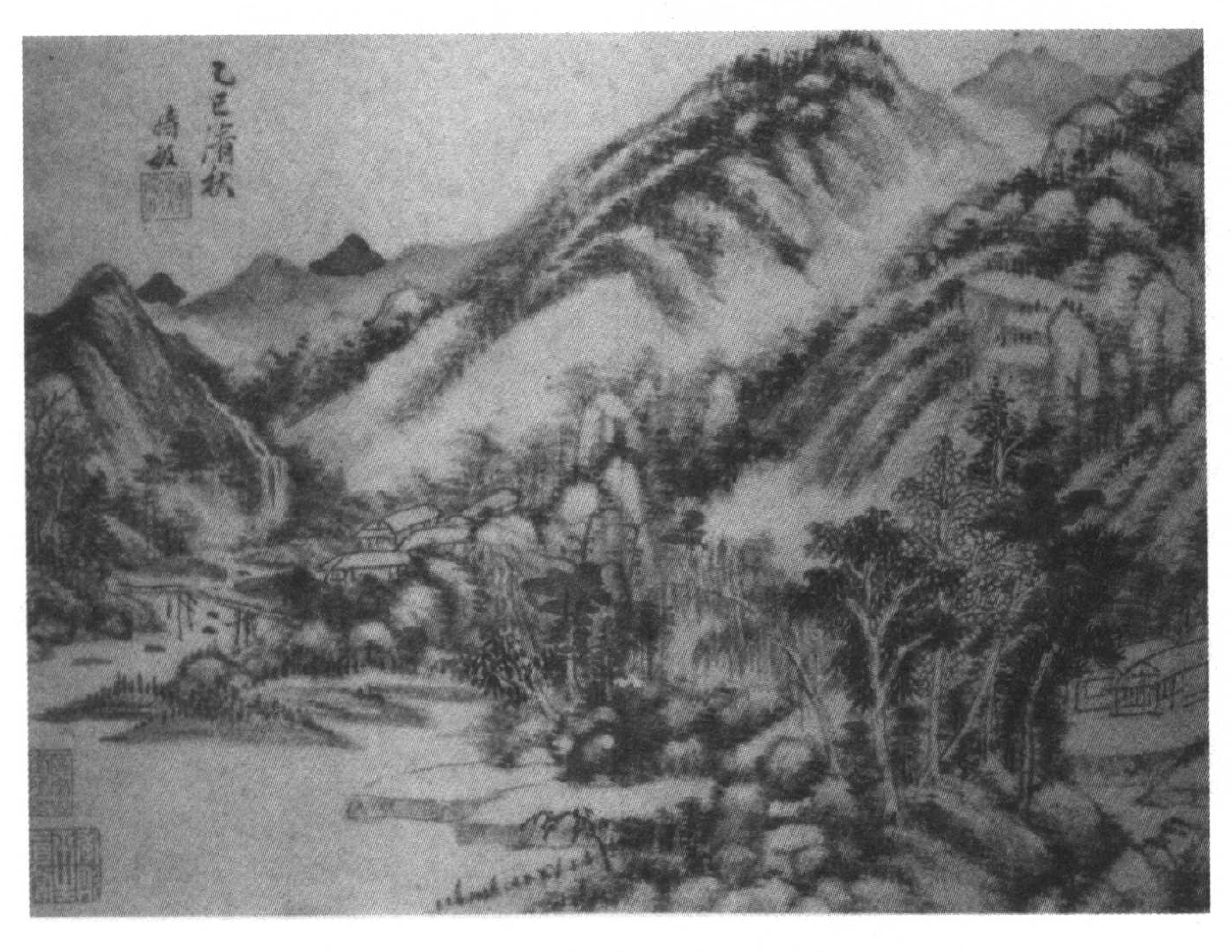
龚贤(1618—1689)，字半千，号柴丈人，在金陵画家中成就最高。他与前述数家师承不同：先师董其昌而至于董源、巨然，又师北宋，尤致力于学范宽，用浓重的墨点写高山大川，反复积染，强化黑白对比，境界厚重华滋又安详静谧，人称“黑龚”，如《松林书屋图》(图九一三，藏旅顺博物馆)真实地描绘出江南山林的湿润，给人身心俱融、雍然坦荡的美感。因为少用淡墨，层次不够深远。龚贤也画干笔渴墨、松秀清丽的

① 关于金陵八家，一说为龚贤、樊圻、邹哲、吴宏、高岑、叶欣、胡慥、谢荪，见[清]张庚：《国朝画征录》、秦祖永：《桐阴论画》；一说为陈卓、樊圻、邹哲、吴宏、高岑、叶欣、胡慥、谢荪，见[清]周亮工：《读画录》、清同治间《上江两县志》。

一格，人称“白龚”，如《木叶丹黄图》（藏上海博物馆）明显见董源、黄公望的影响，是“白龚”中的精品。因“金陵八家”与龚贤师承不同，画风有异，笔者同意陈传席之说，将龚贤置于“金陵八家”之外[①]。龚贤的画，给李可染很深影响。

四、位居正统的四王、吴、恽

明末清初，南宗画风行，北派山水已成强弩之末，董其昌与王时敏、王鉴等，时号“画中九友”。入清，王时敏、王鉴与其晚辈王翚、王原祁，画山水以董、巨、元四家为楷模，直承董其昌衣钵，人称“四王”。四王作品与吴历山水画、恽寿平花鸟画都见出温雅平和的格调，迎合了清初统治者政局安定的需要，影响遍及朝野，传布极为广远。因其籍贯，王时敏、王鉴、王原祁被称为“娄东（今太



图九一四 1：[清]王时敏《山水图》

① 陈传席：《中国山水画史》，南京：江苏美术出版社1988年版，第893—902页。

仓)派”,王翚、吴历被称为“虞山(今常熟)派”,恽寿平被称为“武进(今常州)派”,此六人被称为“清初六大家”。如果说董其昌意在构建符合江南文人审美理想的南宗图式,四王则致力于完善和解释南宗图式,并使南宗图式走向了僵化。

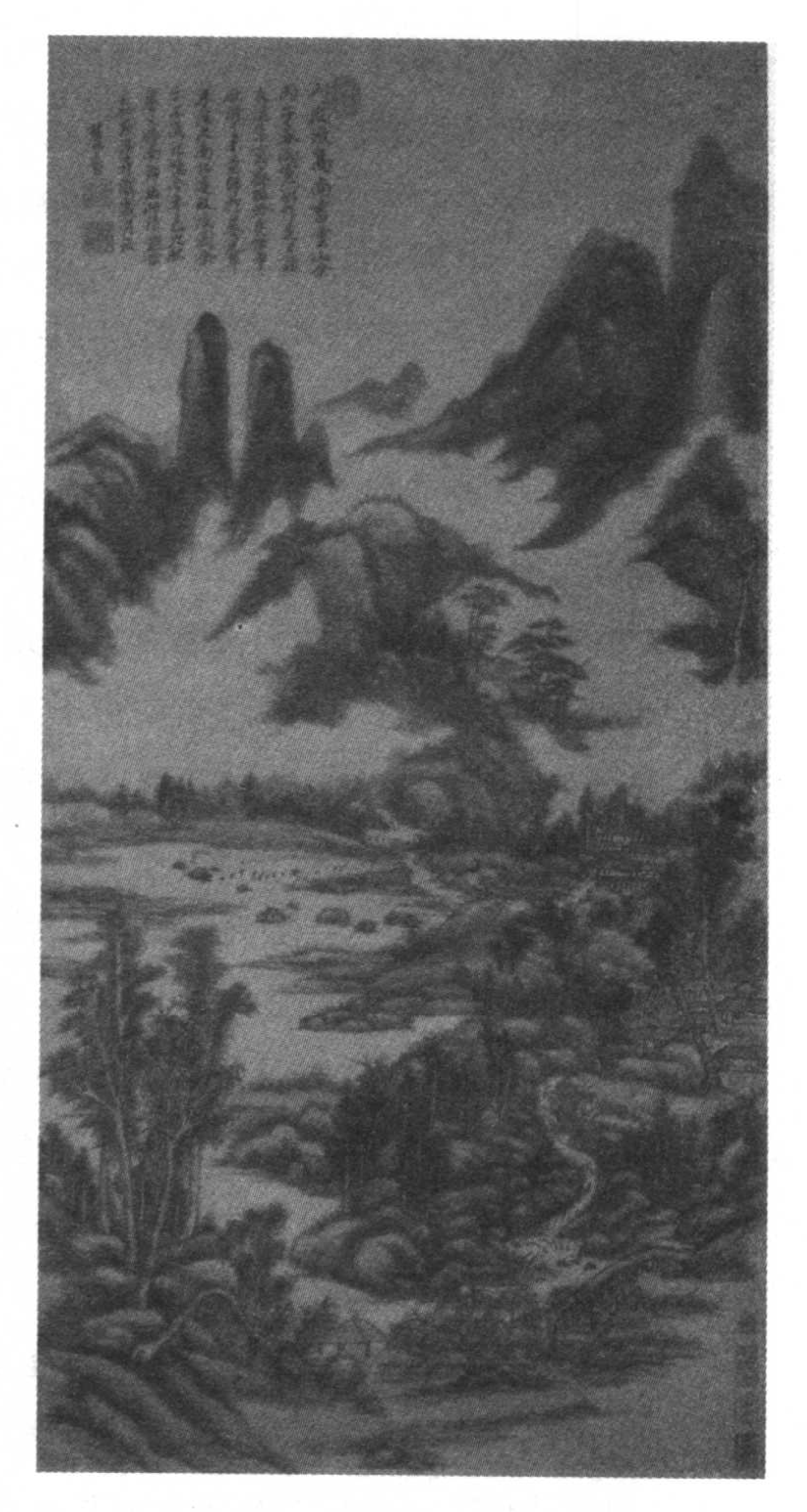
王时敏(1592—1680),字逊之,号烟客,晚年号西庐老人,为明季相国王锡爵之孙。他曾率众迎降清军,因此子孙出仕,一门富贵,家富收藏。他一生着力临摹倪、黄,又得董其昌面传身授,成为董其昌的真传嫡派。其画苍秀圆润,墨气醇厚,人称得“一峰老人正法眼藏者”([清]张庚《国朝画征录》卷上)。73岁时作《山水图》(图九一四1,藏首都博物馆),露出重笔、墨而轻丘壑、重师古而轻造化的创作倾向。自题“意亦欲仿子久,口能言而笔不能,曾未得其脚汗气,正米老所谓惭惶杀人也”,以得黄公望“脚汗气”为求。清初六家中,王鉴是他族侄,其余四人也曾向他学画。

王鉴(1598—1677),字圆照,为明代“后七子”首领王世贞之孙。他受王世贞“文必秦汉,诗必盛唐”的艺术思想影响,毕生摹古,以董、巨为宗,兼及宋元,师承较王时敏稍广,作品构图亦稍有变化,比王时敏画滋润华滋,墨韵沉厚,意趣则未出古人窠臼。如水墨山水《仿北苑山水图轴》(藏上海博物馆)在董源画法中,见出自己面目。他兼能作青绿山水,如《松溪渔父图》(藏上海博物馆)设色明净秀润。晚年用笔渐变为刻削。

王翚(1632—1717),字石谷,号耕烟散人,先后师事王鉴、王时敏。他擅长用干笔淡墨层层积染,既重布置,也能结合真境抒写胸怀,其画在四王画中较有生气和创造性。王时敏对他赞誉有加甚至相知恨晚,说他“凡唐宋元诸名家无不摹仿逼肖”,“得巨然三昧”,“登峰造极,无以复加”,“风格高奇,迥出山樵规格之外”,“众美毕具”,“文、沈诸公,亦所不及”([清]王时敏《西庐画跋》)。其作品传世较多,《修竹幽亭图》(藏故宫博物院)笔笔严谨又明朗洁净。他也能画青绿山水。人评“石谷画早年秀润,中年沉着,晚年苍老”([清]邵松年《古缘萃录》)。晚岁笔墨习气和程式意味愈重,构图琐碎,用笔刻画。

王原祁(1642—1715),字茂京,号麓台,自幼得祖父王时敏亲自指点,康熙时官至书画总裁,主持编撰《佩文斋书画谱》,长期是清初画坛复古派的领袖。其画被皇帝赐题“山水清晖”四字,从此自称“清晖老人”。他全面继承了祖父

王时敏的绘画艺术观，致力于临摹黄公望山水。他对自然山水作符号化的解释，其矾头，苔点、皴法趋于抽象，尤擅干笔。人评其画“熟而不甜，生而不涩，淡而厚，实而清”（[清]张庚《国朝画征录》）。王原祁在四王中声名最高，笔墨功力也最深厚，其画有集传统笔墨大成的意义。但是，因其毕生摹古，最无生活感受，其画章法琐碎，缺少整体感，也最少生气。故宫博物院、上海博物馆藏有他许多山水图轴（图九一四2），满纸碎石，如假山堆叠。他在游历名山大川以后，晚年有所醒悟，自觉“古人得力，以天地为师也”，“东涂西抹，将五十年，初恨不似古人，今不敢似古人，然求出蓝之道，终不可得也”（[清]王原祁《麓台题画稿》）。他终于未能脱出古人矩范。王原祁以后，娄东派较重要的画家有：王原祁从弟王昱、画状元唐岱等，不过拾王原祁唾余，更少自身的个性面貌了。



图九一四2：[清]王原祁《仿高房山山水图轴》

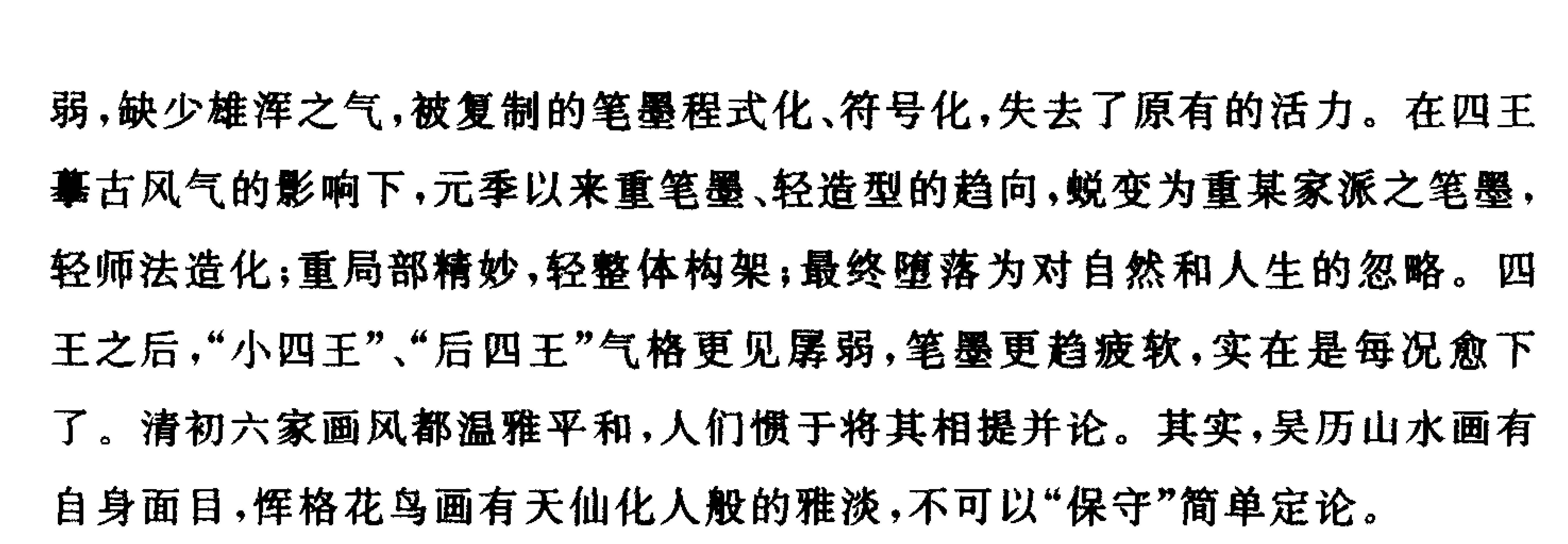
虞山人吴历（1632—1718），字渔山，号墨井道人，与王翚同师王时敏。他眼见明朝灭亡，又遭丧母、丧妻之痛，皈依佛门，1681年受洗为天主教徒，思想趋于清空。他与四王不同，善用重墨、积墨，既不照搬古人丘壑，也不为西洋画法所动。中年作品如《湖天春色图》（藏上海博物馆）平远构图，皴染细丽明净；晚年作品如《湖山春晓图》（藏香港虚白斋），气韵沉厚，苍茫沉郁，非四王画能及。

恽格(1633—1690),字寿平,又字正叔,号南田,终身布衣。他早期仿元人逸笔,山水画清旷秀逸,如《秋山雨晚图》(藏上海博物馆)取法黄公望,平远构图,安详恬静。他曾对王翚言"是道让兄独步,格妄,耻为天下第二手"([清]张庚《国朝画征录》),从此转画花鸟。其实,恽格山水画不让王翚,市民对花鸟画的大量需求,可能是恽格转画花鸟的深层次原因。与四王陈陈相因不同,恽格游历名山大川,重视写生,重视以画传情,自云"笔墨本无情,不可使运笔墨者无情。作画在摄情,不可使鉴画者不生情"([清]恽格《南田画跋》)。其没骨花卉鲜活而富生意,《锦石秋花图轴》(图九一四 3,藏南京博物院)以没骨法点染而成,笔触轻快,淡雅秀润,有书卷气。恽格画风含蓄平和,看不出任何个人际遇的痕迹,因此得到统治者赏识,被清中期宫廷花鸟画家奉为正宗,一时"江南江北,莫不家南田而户正叔"([清]张庚《国朝画征录》)。



图九一四 3:[清]恽格《锦石秋花图轴》

总之,清初四王作为降臣顺民,一生富贵,其画多主峰严谨,群山奔趋,有庙堂气,画风柔和温润,符合儒家温柔敦厚、中庸平和的审美传统,符合清初政局安定的需要,因此为统治者赏识,成为"正统"画派。他们都重视笔墨师承,其画有总结传统、集前人大成的意义。但是,他们都过于尊古,泥古,并且只尊"南宗图式",画风清秀纤


弱，缺少雄浑之气，被复制的笔墨程式化、符号化，失去了原有的活力。在四王摹古风气的影响下，元季以来重笔墨、轻造型的趋向，蜕变为重某家派之笔墨，轻师法造化；重局部精妙，轻整体构架；最终堕落为对自然和人生的忽略。四王之后，“小四王”、“后四王”气格更见孱弱，笔墨更趋疲软，实在是每况愈下了。清初六家画风都温雅平和，人们惯于将其相提并论。其实，吴历山水画有自身面目，恽格花鸟画有天仙化人般的雅淡，不可以“保守”简单定论。

晚清至现代，康有为称四王、二石“枯笔如草，味同嚼蜡”，“稍存元人逸笔，已非唐宋正宗”①；陈独秀认为，“若想把中国画改良，首先要革四王的命”②；傅雷认为四王千笔万笔，无一笔是真正的笔，无一线条说得上表现力③；徐悲鸿强调素描是一切造型艺术的基础，强调写生而忽略临摹。他们矫枉过正的言论，一定程度上使中国画特有的笔墨语言被逐步削弱。笔者认为，应历史地、一分为二地看待历史人物，四王的画表现了儒家温柔敦厚的礼教传统和中国画高度凝练的笔墨技巧，是儒家长期正统地位和中国画长期发展的必然产物，其画风柔弱，也是封建末世时代精神使然。理应把四王放在中国画形成的全过程以及这一过程的文化大背景下，对其加以综合考察。这样，才能对四王功过和其出现的历史必然性，作出客观评价。

第二节 齐头并进的宫廷、文人、民间、宗教建筑

梁思成说，“由南宋而元而明而清八百余年间，结构上的变化，虽无疑的均趋向退步，但中间尚有起落的波澜”。他从斗栱的演变考察建筑形制的变革，论证了中国古代建筑愈到晚期，愈“由大而小”，“由简而繁”，“由雄壮而纤巧”，“由结构的而装饰的”，“分布由疏朗而繁密”④。比较唐宋，明清官式建筑出檐浅而斗栱小，间架制度确实僵化了。但是，梁思成以北方官式建筑为研究对象，未及注意江南园林、皇家园林以及民间建筑、少数民族建筑。全面考察清

① [清]康有为：《万木草堂藏画目·国朝画》，上海：长兴书局 1918 年拓印。
② 陈独秀：《美术革命——答吕澂》，《新青年》1919 年第 6 卷第 1 号。
③ 傅雷：《中国画创作放谈》，《艺术世界》1998 年第 4 期。
④ 梁思成：《清式营造则例》，北京：中国建筑工业出版社 1981 年版，第 9、11 页。

代建筑艺术，结论应该是有进有退，进大于退，而不是“趋向退步”，江南园林和民居尤其取得了杰出的成就。我国古代建筑遗存，绝大部分是清代建筑。

一、因小见大的江南园林

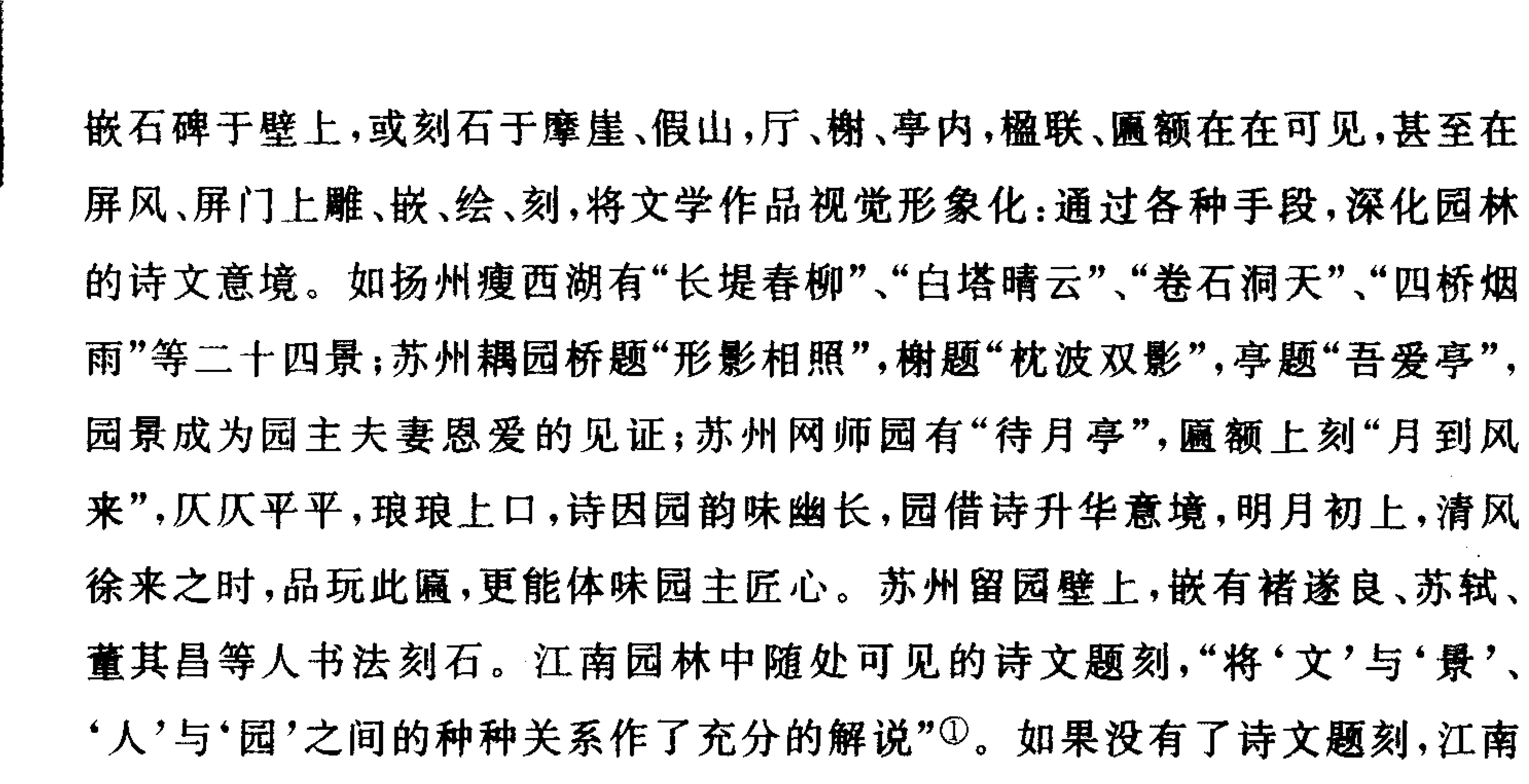
从元代后期开始，我国政治中心与经济中心再度分离，经济文化中心移到了江南。宋《营造法式》、清《营造则例》所制定的施工标准，难以满足江南士子的精神需求。江南士子把他们的情操与审美带入了建筑与园林，江南建筑变化灵巧、清新活泼的艺术风格，江南园林对山川形势的因地制宜、灵活利用，与北方雍容华丽、讲究法式的宫殿建筑迥异其趣。北人重“法”，南人因“势”，各极其致。中晚明，江南造园之风臻于鼎盛，造园名手集中于江南。

江南园林多为士大夫退官隐逸而建，其外观都不显张扬，高墙深院藏于窄巷小弄，见封建社会晚期士大夫心理的内敛封闭。园名多表现出园主意趣，如“网师园”之“网师”指渔父；“退思园”、“寄啸山庄”等，从名字即可知主人隐逸于世的意向；“愚园”、“随园”、“懒园”、“拙轩”、“惫轩”云云，莫不见士大夫人格精神萎缩之一斑。

江南园林的最大特点是写意。李渔谓其园“芥子园”，自序“谓取芥子纳须弥之意”（[清]李渔《一家言全集》卷四）；扬州个园用宣石、黄石、湖石、笋石叠作“四季假山”，抱山楼悬“壶天自春”匾额，廊壁嵌石刻嘉庆间刘凤诰《个园记》，句云：“以其目营心构之所得，不出户而壶天自春。”“壶中天地”，正说明士大夫造园的手法是写意。江南园林与西方缩微景观都意在于有限的空间内见丰富的景观，前者是写意，后者是写实；前者是移天缩地，后者是自然原貌的缩小；前者以一勺象征万有，是高于自然的创造，赋予人丰富想象；后者以一勺表现一勺，是低于自然的模仿，限制了人的想像力。

如果说西方建筑与雕塑接近，江南园林则与诗文相关。“研究中国园林，似应先从中国诗文人手，则必求其本，先究其源……如果就园论园，则所解不深”①。园中景点各自以不同的主题命名，园中多设书斋、吟馆、琴室、经楼，或

① 陈从周：《中国园林》，广州：广东旅游出版社1996年版，第239页。

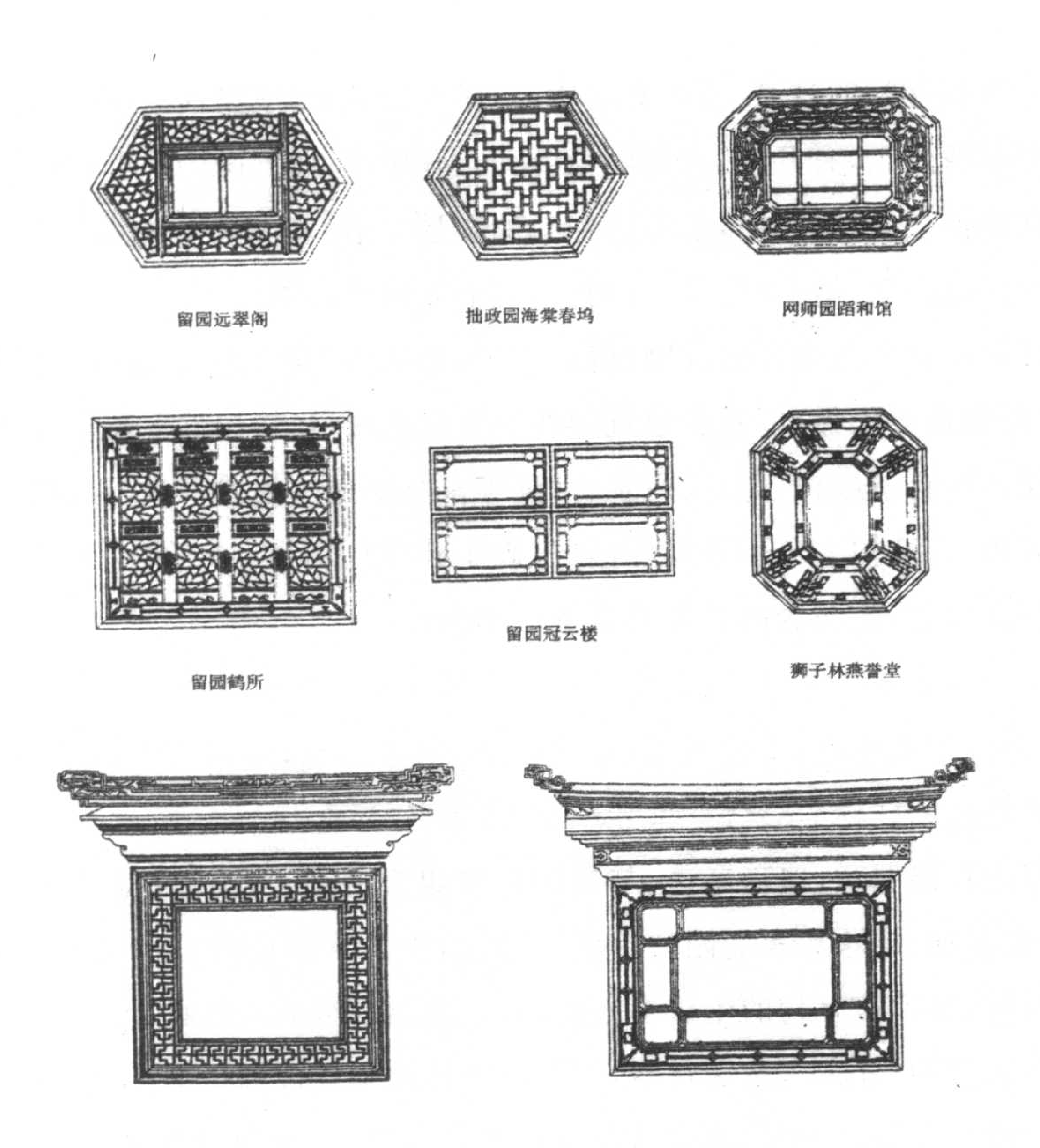


嵌石碑于壁上，或刻石于摩崖、假山，厅、榭、亭内，楹联、匾额在在可见，甚至在屏风、屏门上雕、嵌、绘、刻，将文学作品视觉形象化：通过各种手段，深化园林的诗文意境。如扬州瘦西湖有“长堤春柳”、“白塔晴云”、“卷石洞天”、“四桥烟雨”等二十四景；苏州耦园桥题“形影相照”，榭题“枕波双影”，亭题“吾爱亭”，园景成为园主夫妻恩爱的见证；苏州网师园有“待月亭”，匾额上刻“月到风来”，仄仄平平，琅琅上口，诗因园韵味幽长，园借诗升华意境，明月初上，清风徐来之时，品玩此匾，更能体味园主匠心。苏州留园壁上，嵌有褚遂良、苏轼、董其昌等人书法刻石。江南园林中随处可见的诗文题刻，“将‘文’与‘景’、‘人’与‘园’之间的种种关系作了充分的解说”①。如果没有了诗文题刻，江南园林将大为减色。

江南园林不仅是对诗画意境的模仿，还调动起立体的、时空的设计意匠，构成综合的、全方位的艺术，超出了看不见的诗境和平面的画境。它不满足于“可行可望”，更“可游可居”。其平面结构复杂，空间大小、强弱、藏露、先后的安排和宾主的呼应，形成流动并向纵深延展的空间序列，空间组合的虚虚实实、实实虚虚，尤见高妙匠心。江南园林的最大成就，正是在层层相套、旷奥交替中展开空间序列：合院部分往往一进房屋一个天井，数进房屋数个天井，空间一收一放，一实一虚，实收虚放，构成明显的律动；园林部分则道路、游廊回环曲折，穿插于山水、花木、建筑之间。大小不一、景色各异的庭院有时相隔，有时相套，有时并列，空间时收时放，景物互相包含，互相对比，虚实相生，使人如游万花筒中。江南园林之美，不在各别的组成要素，而在空间组合的高妙，使江南园林整体美远远大于部分美之和。

江南园林长于用借景、对景、障景、框景、分景、夹景、添景、透景等手法，使园内空间通透，似隔还连；使园外空间进入园内，从而打破了窄小空间的界限，园内与园内，园内与园外，成为既相独立又相联系的整体，虚实相间，内外呼应，扩大了观赏视野，从有限伸展出无限。门窗和框宕成为各式取景框，“邻虚”借得隔墙景色(图九二 1)。当明月初升，一排排空窗又像一排排提灯，映照着粼粼波光，“不但在阳光下产生迷人的光和影的变幻景象，晚上产生‘灯

① 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社 1982 年版，第 309 页。

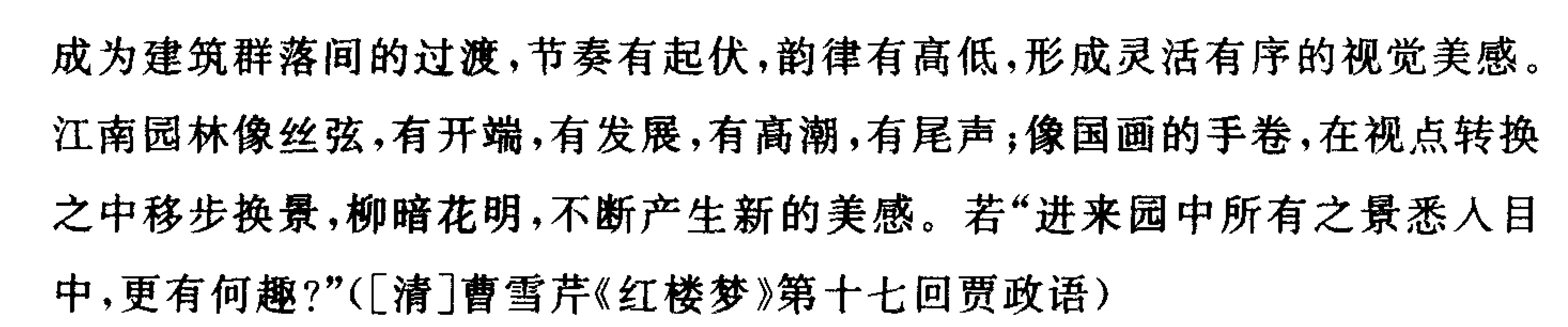


图九二一：江南园林中的砖、木窗宕

窗’的效果时也是灿若星光，无论何时都有如一曲‘醉人的旋律’”①。苏州网师园大厅壁上开窗，窗外植松、竹、梅，自厅内看窗外，宛如一幅木石中堂。各式洞门、窗宕和花窗，使闭处能透，近处能远，小处能大，隔门或隔窗借景，又使景如镜中花、水中月，如美人“犹抱琵琶半遮面”，丰富了园林景观的空间层次，增加了园林景观的含蓄美感。

江南园林以线形路线串联园林要素，使其按空间的律动与和谐，组合成富有音乐感的多层次景观。“造园如作诗文，必使曲折有法，前后呼应”（[清]钱泳《履园丛话》）。桥所以九曲，游廊所以蜿蜒，曲径所以通幽，都是为了延缓时间流程，以强化空间感受。线形小道迂回宛转，穿插于山水、花木、建筑之间，

① 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社 1982 年版，第 327 页。


成为建筑群落间的过渡，节奏有起伏，韵律有高低，形成灵活有序的视觉美感。江南园林像丝弦，有开端，有发展，有高潮，有尾声；像国画的手卷，在视点转换之中移步换景，柳暗花明，不断产生新的美感。若“进来园中所有之景悉入目中，更有何趣？”（[清]曹雪芹《红楼梦》第十七回贾政语）

江南园林尤其表现出对物、境融合“宛自天开”的关注。桥做成拱桥或步石，栏杆做成美人靠，以减少建筑构件的功能意味；建筑构件上雕以花鸟草虫、山水树石等自然纹样；花窗、门景、月洞等富有变化的曲线，使冷漠的墙壁变得风情万种；花草树木的不规则外形，打破了建筑的单调；叠石摹写的是人和生物的生命情态，蕴藏着的是生命意象。李渔说：

> 言山石之美者，俱在透、漏、瘦三字。此通于彼，彼通于此。若有道路可行，所谓透也；石上有眼，四面玲珑，所谓漏也；壁立当空，孤峙无倚，所谓瘦也。（[清]李渔《一家言·居室器玩部》）

假山孔眼漏透，造型漏透，与周围环境组合通透，可障，可分，形成大小变化、丰富灵动、趣味隽永的园林空间。总之，千方百计地将自然的不规则线条引入园林，将宇宙万物的生机引入园林，表现出浓浓的人情味。

明末清初，朱舜水避居日本，把江南园林艺术也带到日本。他曾在江户小石川为德川光国建造“后乐园”，成为日本名园之一；又著建筑艺术专著《学宫图说》，按图说监造了东京汤岛“圣堂”。日本人民在学习中国古代艺术的同时，还研究其背后深藏的哲学思想，因此，日本园林乃至漆器、书画等等，既吸取了中华民族艺术的精髓，又有大和民族鲜明的文化品格。18 世纪，欧洲也曾大张旗鼓地学习中国造物艺术，却从形而下到形而下，没有深入探究中国造物与中国哲学思想的互动关系，所以，欧洲人把中国的园林、漆器原样搬入，你是你，我是我，两个文化体系界限分明，未能形成深层次的融合。

清代苏州，大小园林不下 300 处。现存苏州园林多建于清代，或于清代重修，拙政园、留园、狮子林、网师园、环秀山庄、沧浪亭、耦园、艺圃、同里退思园等 9 座园林，被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录。苏州园林内建筑，屋顶多作歇山顶，屋脊做成甘蔗脊、鸱尾脊、哺鸡脊等，屋角高翘，如飞如动，轩做成海棠轩、鹤颈轩、菱角轩、船篷轩等，回廊、亭榭、假山、池塘、小桥似隔还连，墙角转折处巧用竹石遮挡，自成一方小景，隽雅、柔婉如山水扇面，见温煦



的人情味。

沧浪亭初建于北宋，清人重建。它巧借园外河道，扩大了园林空间，苍古自然。网师园初建于南宋，乾隆中重建，小而得体，尤宜静赏，陈从周赞为“小园之极则”。大厅对面砖细门楼雕镂精美，为乾隆间原物。此二园与明代拙政园、留园合称苏州“四大名园”。狮子林于元末至正二年（1342 年）建庵，后改寺，园在寺北侧，园中叠石凌乱，“以大势观之，竟同乱堆煤渣，积以苔藓，穿以蚁穴，全无山林气势”（[清]沈复《浮生六记》），因其年代较早，也成为苏州名园之一。耦园建于清初，住宅东西各有一园，以楼环园、以楼环水是其特色。乾隆间环秀山庄建于五代金谷园遗址。它以山为主，以水为辅，道光间晋陵叠山大师戈裕良叠石，为苏州诸园第一：假山用石板、石券相连，可仰视，可俯视，可平视；有高远，有深远，有平远。园西北角石壁，有洞，有壑，有涧，有悬崖峭壁，玲珑剔透，与主山遥相呼应。艺圃，以精巧雅致著称，窄弄障景，东路次第展开厅堂三进，西路主厅前，隔地叠石高峻幽深。苏州值得一提的园林还有：怡园，系同、光年间顾文斌在明代遗址上重建，小巧精致，“集吴中诸园之长”；常熟燕园，始建于乾隆间，朴素明净，少脂粉气，园内有叠石名手戈裕良所叠黄石假山“燕谷”，蜚声南北。

如果说苏州园林秀婉如吴娃，扬州园林则雅健似名士。清代扬州由盐业带动，经济和文化达于鼎盛，加上康熙、乾隆二帝各六次南巡，使“扬州园林之盛，甲于天下”[1]，李斗引刘大观语云，“杭州以湖山胜，苏州以市肆胜，扬州以园亭胜，三者鼎峙，不可轩轾”（[清]李斗《扬州画舫录》）。城市山林如个园、何园、二分明月楼等，各以四季假山、环湖复道、旱园水做领当时潮流之先。

个园以宜雨轩居全园之中，园中四季假山，主峰分明，次峰辅弼。夏山以冷色调的太湖石堆叠，池内铺设步石，山洞透入天光，山顶架起飞梁，上下盘旋，立体交通，山、山藏洞，屋、洞相连，清泉滴响，深得“夏”之意境；秋山以暖色调的黄石堆叠，与红枫交映出烂漫秋色；冬山以宣石堆叠，状如积雪；春山以石笋配新篁，状如万杆竞发。何园以磨砖漏窗区分东、西、南三区。西区蝴蝶厅楼上回廊长逾千米，与楼下复道曲廊呼应，将楼阁、假山等全园景色连成一体，

---

① [清]欧阳兆熊、金安清：《水窗春呓》卷下《维扬胜地》，北京：中华书局 1984 年版，第 72 页。



楼对面廊下一排什锦洞窗，磨砖精绝；南区片石山房叠石，按石涛所绘蓝本叠造。瘦西湖两岸，湖上园林如冶春诗社、西园曲水、小洪园、倚虹园、净香园等，巧借河道曲折，点缀天然。在钓鱼台圆洞门看五亭桥和白塔，建筑轮廓形成弧线松紧变化的奇妙组合，景色相对，隔而不断，互相呼应，互相映衬。

江南园林都变化灵巧，小中见大，又各自巧借天然形势，形成自身特色：镇江园林得江山之壮阔，无锡园林得太湖之淡远，杭州园林得西湖之烟波，南京园林则有十朝古都的轩昂大气。清人有一段话颇堪玩味：

> 江宁滨临大江，气象开阔宏丽，北城林麓幽秀，古迹尤多。苏州则以平远胜，所谓山软水温也。太湖诸山非不倩垒，而蹊径率不深，惟杭州之西湖，则烟波、岩壑兼而有之，里山尤深邃曲折，四时皆宜，金陵、姑苏不能不俯首矣！扬州则全以园林、亭、榭擅场，虽皆由人工，而匠心灵构，城北七八里夹岸楼舫无一同者，非乾隆六十年物力人才所萃，未易办也。①

南京瞻园与苏州留园、拙政园，扬州个园，无锡寄畅园等，并称为“江南五大名园”。江南园林处处透露出江南士子细致的生活追求、深厚的艺术修养和天人合一的宇宙观，给皇家园林和北方园林以巨大影响，成为中国园林史上的光辉典范。

二、穷极财力的皇家建筑

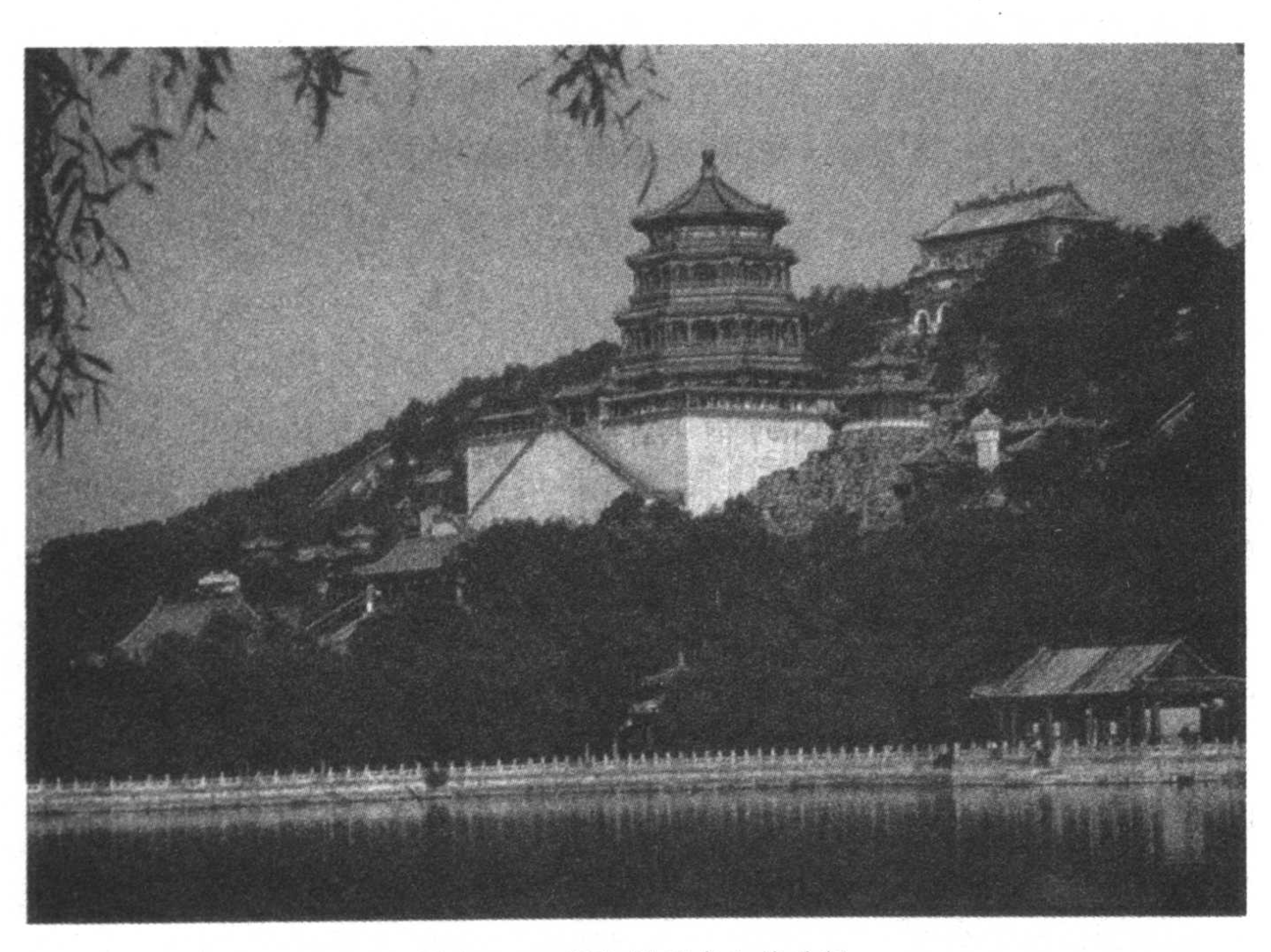
康熙、乾隆两朝耗用大批财力营造皇家宫苑，城内御苑如三海和建福宫、慈宁宫、宁寿宫等处花园；城外御苑如畅春园、圆明园、避暑山庄等，兼有理政、休闲双重职能，成为清廷以外的政治中心，其规模大大超过了城内御苑。康熙帝以畅春园为御园，雍正帝每年大半时间住在圆明园，慈禧则常住颐和园。

皇家园林园区宽广，建筑轩敞厚实，色彩华丽庄严，松柏长青，金碧照应，有“移天缩地入君怀”的大气，营造手法则效仿江南，如避暑山庄湖区主景金山亭模仿镇江金山。对江南园林的学习和模仿，升华了皇家园林的意境。如果说江南园林突出地体现着道家隐逸思想，皇家园林在学习江南的同时，还表现

① [清]欧阳兆熊、金安清：《水窗春呓》卷下《广陵名胜》，北京：中华书局 1984 年版，第 46 页。

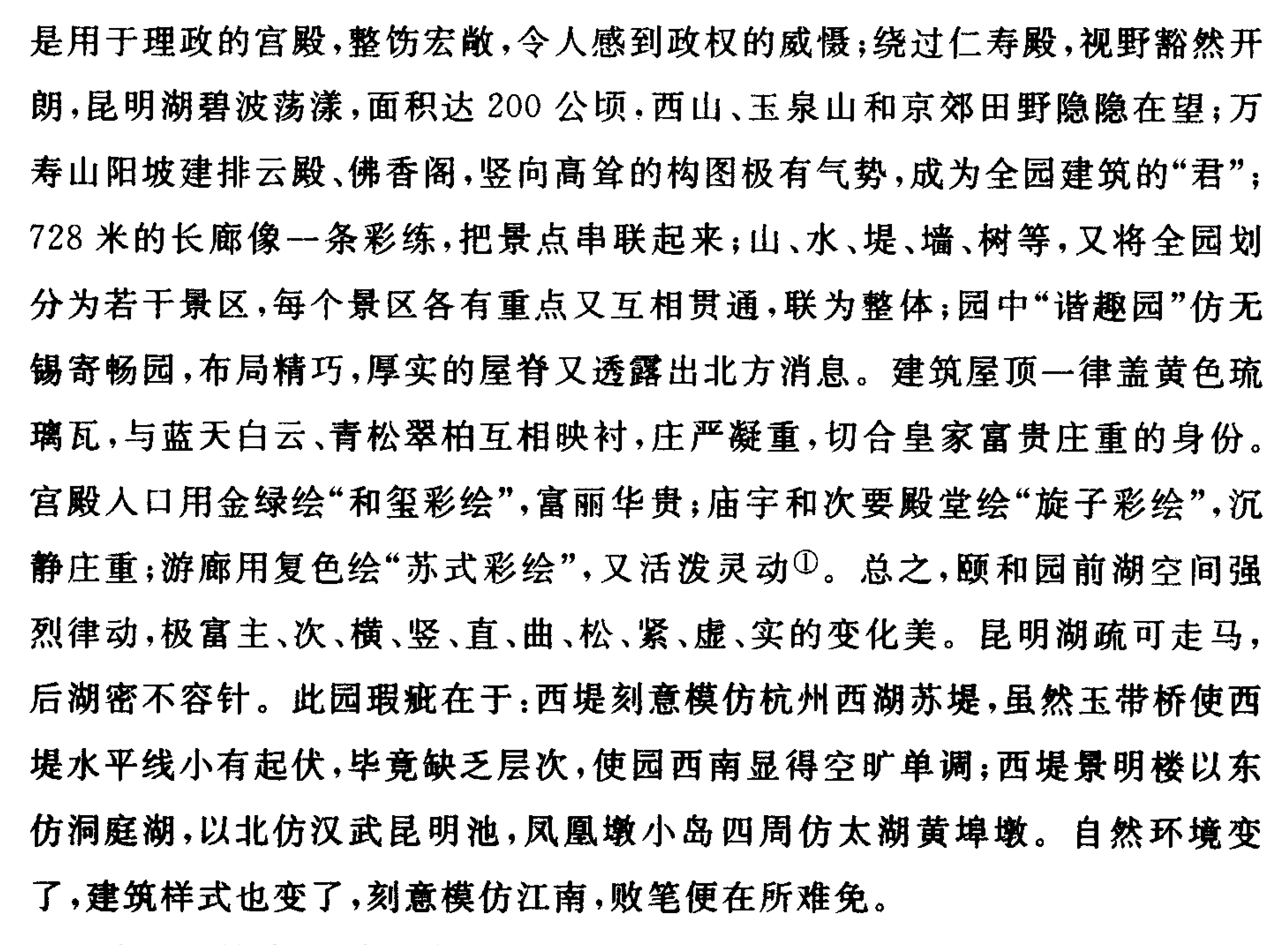

出儒家的伦理观。

北京城内北海，经过辽代以来几个朝代的建设，成为皇家园林的代表。辽代建瑶屿行宫；金代建太液池，在琼华岛上建广寒宫；元代扩建中海、南海；明代把太液池向南推进，成北海、中海、南海；清顺治八年（1651 年），在琼华岛上建成高 35.9 米、庄严雄浑的藏式白塔，竖向高耸的构图成为全园建筑的制高点。以后，在琼华岛北岸和东岸建造了五龙亭等建筑，园中又造濠濮间、画舫斋等小园。琼华岛上，可以多角度观赏对岸五龙亭；在五龙亭，又可以多角度观赏对岸白塔和延楼长廊玉带般的勾阑：形成北海景观有主有宾、有藏有露、面面对景、空间变化丰富的特色。



图九二二：颐和园万寿山佛香阁

乾隆时，将元代瓮山改名万寿山，将瓮山泊改名昆明湖，在山上造“大报恩延寿寺”，在山后建造了一组喇嘛教建筑，称“清漪园”。慈禧时，改名“颐和园”，耗银 3600 余万两，两次大加修缮，使此园成为中国现存最大的古典园林（图九二二）。颐和园充分利用地形，创造了多层次的丰富景观。靠近东入口



是用于理政的宫殿，整饬宏敞，令人感到政权的威慑；绕过仁寿殿，视野豁然开朗，昆明湖碧波荡漾，面积达200公顷，西山、玉泉山和京郊田野隐隐在望；万寿山阳坡建排云殿、佛香阁，竖向高耸的构图极有气势，成为全园建筑的“君”；728米的长廊像一条彩练，把景点串联起来；山、水、堤、墙、树等，又将全园划分为若干景区，每个景区各有重点又互相贯通，联为整体；园中“谐趣园”仿无锡寄畅园，布局精巧，厚实的屋脊又透露出北方消息。建筑屋顶一律盖黄色琉璃瓦，与蓝天白云、青松翠柏互相映衬，庄严凝重，切合皇家富贵庄重的身份。宫殿入口用金绿绘“和玺彩绘”，富丽华贵；庙宇和次要殿堂绘“旋子彩绘”，沉静庄重；游廊用复色绘“苏式彩绘”，又活泼灵动①。总之，颐和园前湖空间强烈律动，极富主、次、横、竖、直、曲、松、紧、虚、实的变化美。昆明湖疏可走马，后湖密不容针。此园瑕疵在于：西堤刻意模仿杭州西湖苏堤，虽然玉带桥使西堤水平线小有起伏，毕竟缺乏层次，使园西南显得空旷单调；西堤景明楼以东仿洞庭湖，以北仿汉武昆明池，凤凰墩小岛四周仿太湖黄埠墩。自然环境变了，建筑样式也变了，刻意模仿江南，败笔便在所难免。

康熙时始建、乾隆时完成的圆明、长春、绮春三园，总面积5000余亩，建筑面积16万平方米，统称圆明园。它以“写仿天下名园”为宗旨，前后48景成集锦式布局，不但并列了中国南北不同的建筑风格，而且容纳了西方风格的建筑，不同样式的建筑不下五六十种，人称“万园之园”、“大如一个城市的‘园群’或者说‘园城’”，“大概自古至今举世的园林建设都还没有人超过玄烨和弘历的大手笔”②。因为广收并包，使园林风格未尽统一，传世《圆明园图》中可见一斑。但是，圆明园建筑思想和建筑布局，仍然体现了中国特点。园内九州景区，九个岛屿绕后湖布置，比附《禹贡》天下九州之说，象征“寰宇一统，天下太平”；“万方安和”景区，于水心建“卍”字殿，33间房屋组成“卍”字平面，以寓吉祥；南部正中最大的岛上，正殿取名“九州清晏”，点明“太平时世，河清海晏”的象征性主题；“正大光明殿”、“勤政亲贤殿”等，透露出儒家勤政爱民的思想。

---

① 和玺彩绘：用金绿描绘龙、凤，多用于帝王建筑；旋子彩绘：一种变化的花朵图案，多绘于王府、庙宇等建筑；苏式彩绘：以山水、花鸟、人物为题材，为江南民间建筑习用，分金琢墨苏画、金线苏画、墨线苏画三种。

② 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社1982年版，第315页。

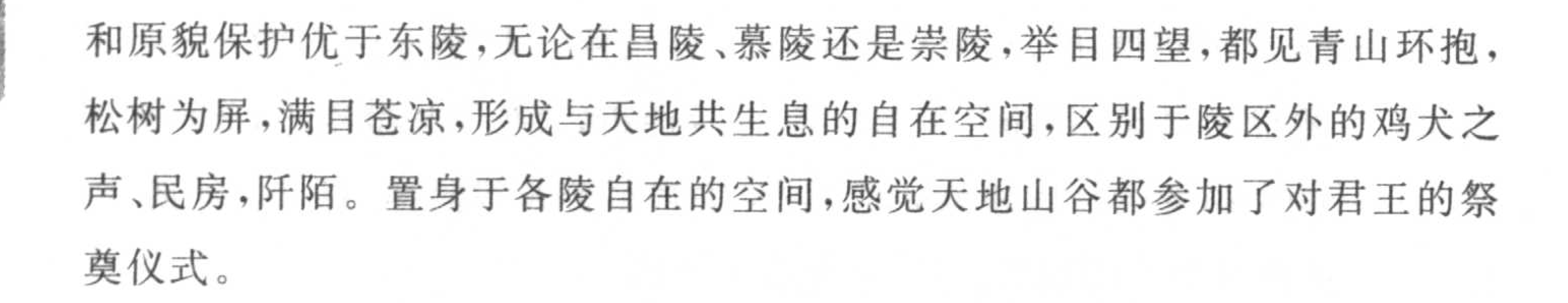


因为平地造园，缺少起伏，空间又极开阔，于是采用了大园包小园的布局，百余组建筑群平面布局无一雷同，园园相连，深邃曲折，避免了松散空旷，显示着圆明园布局的中国特点。1860年，此园被英法联军焚毁，劫后尚有十余处遗存；1900年，此园又遭八国联军洗劫，从此成为废墟。

避暑山庄在河北承德北郊，又称热河行宫，康熙时修建，乾隆时完成，总面积564万平方米。它以更大的手笔，铺排出“江山一统”的恢弘场面：丽正门九重四合院为开篇，象征政权的威力，东南部湖区仿江南园林，西北部山岳象征西北高原，北区大片草地象征蒙古草原，蜿蜒的宫墙象征万里长城，藏汉结合的外八庙是中央与远藩大一统政治局面的缩影。避暑山庄兼容并包南、北、中、西建筑，外八庙缺少藏式建筑赖以生存的自然环境，与江南风格的湖区未尽谐调，显然是从象征政权、笼络远藩的政治目的出发而设计的。

皇家宫殿建筑也向江南建筑学习。清初，南方人雷发达(1619—1693)应征到京师参加宫殿营造，被提升为“样师”。其后，他的子孙共七代，担任清宫的总建筑师，主管工部营缮所内的建筑设计机构“样房”，构造大型建筑的模型，称“烫样”。雷氏七代被称为“样式雷”，清代皇家二百多年的建筑设计工程都由雷氏主持，如圆明三园、热河行宫、香山离宫、玉泉山、三海、昌陵、惠陵等建筑的设计，都出自雷家“样房”之手。

清代皇陵形制大体依照明陵，按中轴对称展开礼制建筑，淡化了宗教神秘色彩，增加了人伦气息。不同在于，明陵方城宝顶为清陵椭圆形哑巴院取代。清朝入关前，关外设三陵：辽宁新宾县的永陵、沈阳的福陵和昭陵，称“盛京三陵”。入关后，在河北遵化和易县分设皇陵，按昭穆之制，二、四、六世居左，谓“昭”，即遵化东陵；一、三、五世居右，谓“穆”，即易县西陵。东陵埋葬着顺治、康熙、乾隆、咸丰、同治五帝和慈安、慈禧等四后及众多公主妃嫔，以顺治孝陵和长11里的神道为中轴，支线通往诸陵，陵区极广，今与集镇、农田混杂。乾隆裕陵地宫石门和券堂四重，进深达54米，每重门雕石仿木屋顶，高大的门柱、门扇、门洞两壁和券顶、墙壁，均作精细石雕，繁缛精美，叹为观止；慈禧定东陵隆恩殿柱子包以金龙，墙壁雕刻卍字回纹锦和“五福捧寿”，通体髹金，豪华有过其他皇陵，丹陛石图案凤在上，龙在下，是其母仪天下之心的真实写照。西陵有帝陵四座、后陵三座、公主妃嫔陵寝七座，四面为永宁山围裹，自然风光



和原貌保护优于东陵，无论在昌陵、慕陵还是崇陵，举目四望，都见青山环抱，松树为屏，满目苍凉，形成与天地共生息的自在空间，区别于陵区外的鸡犬之声、民房，阡陌。置身于各陵自在的空间，感觉天地山谷都参加了对君王的祭奠仪式。

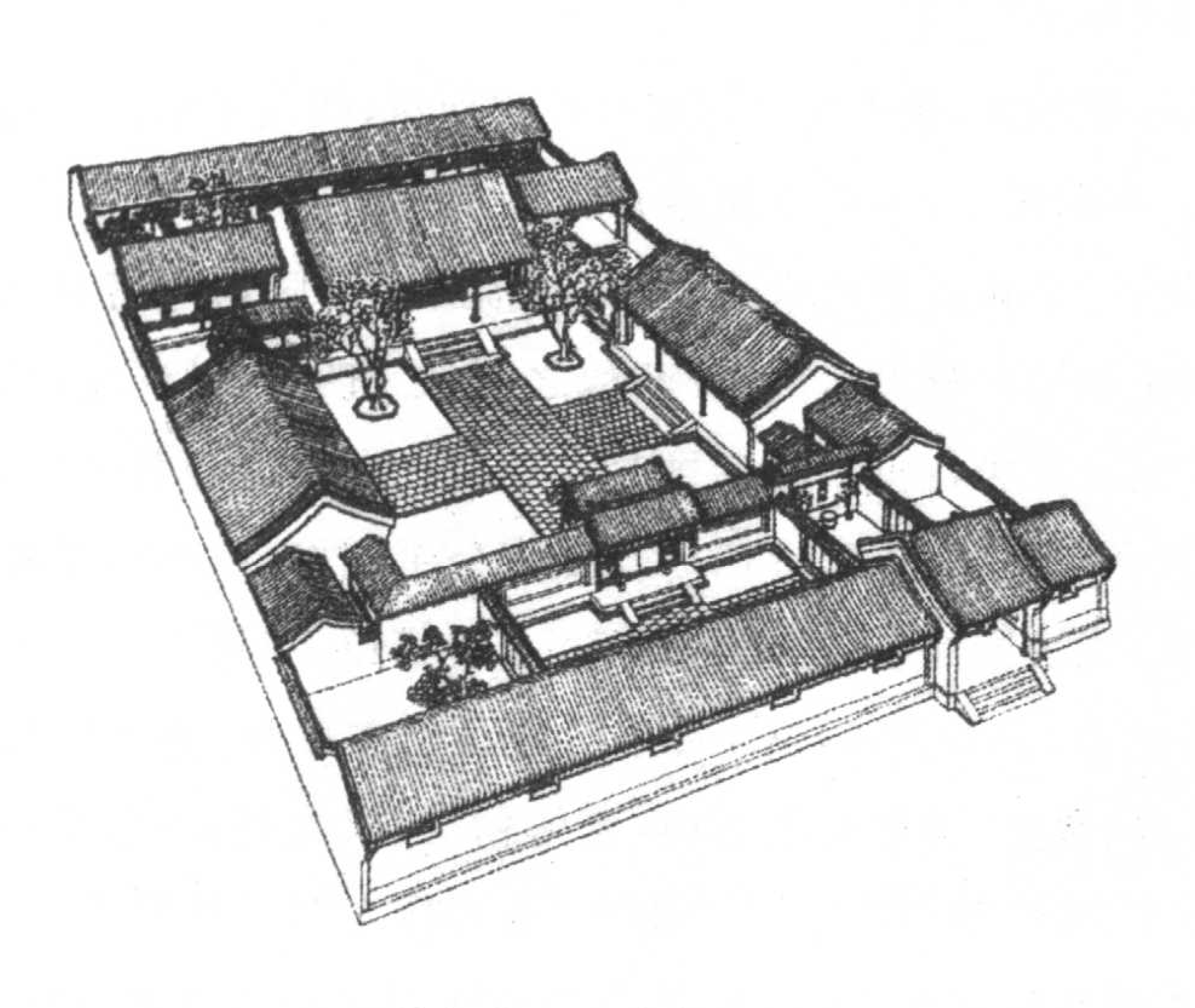
三、因地制宜的民居

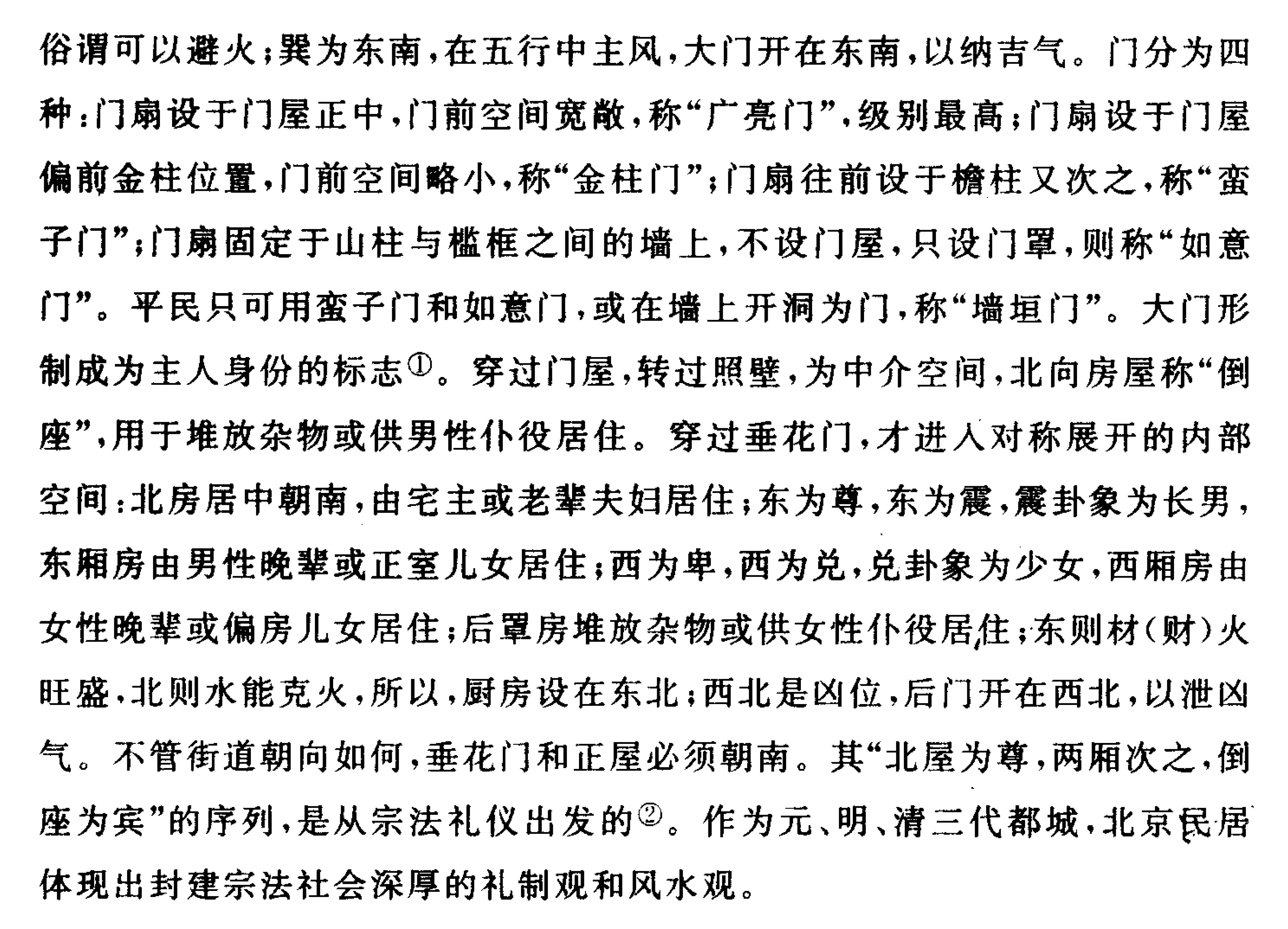
我国幅员辽阔，民族众多，各族、各地民居，适应当地地理环境和民风民俗，形成各自的建筑造型体系，达到了人与自然的最佳契合。清代是我国最后一个完整体现农耕社会经济形态的朝代，各地民居体系发展得最为完备，多样性和地方性也体现得最为充分。

（一）四合院的礼制观与风水观

我国中原地带，如北京、河北、河南、山西等地，以四合院为民居主要样式，北京四合院（图九二三 1）和山西四合院最为典型。

由于天气偏干，偏冷，北京四合院普遍采用出檐较浅的硬山屋顶，灰墙，厚屋脊，围墙封闭，不开窗户，以阻挡风沙，避免外来的干扰侵害；宽大的中庭又是采集阳光、通天通地、家族交流的场所：四合院对外隔绝而内部全无私密可言，正体现了宗法社会明尊卑、别内外的礼制思想。其平面按“坎宅巽门”布局。坎为正北，在五行中主水，正房坐北，


图九二三 1：北京四合院



俗谓可以避火；巽为东南，在五行中主风，大门开在东南，以纳吉气。门分为四种：门扇设于门屋正中，门前空间宽敞，称“广亮门”，级别最高；门扇设于门屋偏前金柱位置，门前空间略小，称“金柱门”；门扇往前设于檐柱又次之，称“蛮子门”；门扇固定于山柱与槛框之间的墙上，不设门屋，只设门罩，则称“如意门”。平民只可用蛮子门和如意门，或在墙上开洞为门，称“墙垣门”。大门形制成为主人身份的标志①。穿过门屋，转过照壁，为中介空间，北向房屋称“倒座”，用于堆放杂物或供男性仆役居住。穿过垂花门，才进入对称展开的内部空间：北房居中朝南，由宅主或老辈夫妇居住；东为尊，东为震，震卦象为长男，东厢房由男性晚辈或正室儿女居住；西为卑，西为兑，兑卦象为少女，西厢房由女性晚辈或偏房儿女居住；后罩房堆放杂物或供女性仆役居住；东则材（财）火旺盛，北则水能克火，所以，厨房设在东北；西北是凶位，后门开在西北，以泄凶气。不管街道朝向如何，垂花门和正屋必须朝南。其“北屋为尊，两厢次之，倒座为宾”的序列，是从宗法礼仪出发的②。作为元、明、清三代都城，北京民居体现出封建宗法社会深厚的礼制观和风水观。

如果说皇城根下的北京四合院只是辉煌宫殿的衬托，山西四合院则高大、气派、张扬得多。明清山西以经商致富，商人在家乡大兴土木。今存祁县乔家大院、灵石王家大院、丁村明清宅院群等，较北京四合院外观更厚实，空间变化更丰富，内部雕饰也更奢华。

（二）依山傍水的徽州民居

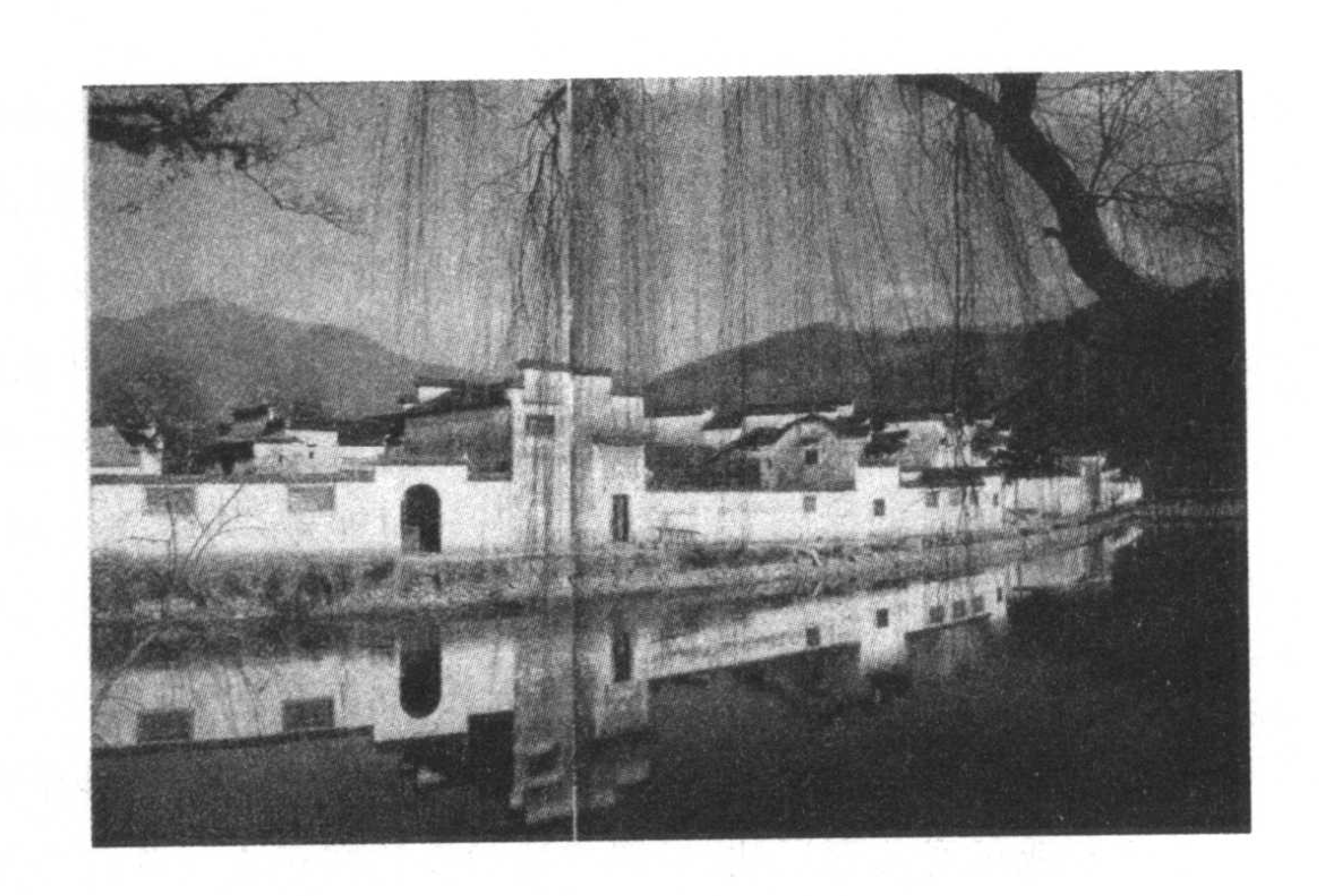
自宋代至明、清，徽州辖有歙县、休宁、祁门、黟县、绩溪、婺源六县，一府六县的体制延续了900余年。这里明代就以经商名扬天下。徽商尊礼崇儒，徽州被称为礼仪之邦、东南邹鲁。悠久的历史、美丽的自然山川孕育出新安理学、新安画派，也孕育出徽派建筑。

徽州村落均依山傍水而建，选址注重“水口”，注重山水的“来龙去脉”和树林的遮挡，注重藏气纳风。村内狭巷夹天，随地势上下，地面非青石铺地即鹅

① 参见王彬：《北京的宅门与砖雕》，《新华文摘》2003年第5期。

② 参见顾军、王立诚：《试论北京四合院的特色》，《北京联合大学学报》2002年第1期。

子墁地，形成十分古朴耐看的肌理。每逢下雨，雨水从错落的石板缝渗入地下，有效地避免了路面积水。白墙黛瓦点缀于青山绿水之间，有水墨画般的清淡雅致（图九二三 2）。



图九二三 2：徽州宏村民居

徽州村庄都聚族而居，甚至六乡一姓，祠堂成为全村最宽敞、最华丽的建筑。宗祠在先，有钱的分支继造支祠和家祠，加上神祠，形成一村数祠乃至十数祠的景观。祠堂既可供家族祭祀祖先，聚众议事，又是平时村庄的学堂、农闲节令时村民娱乐庆贺的场所。黟县一县就有祠堂 144 座。祠堂石鼓、地栿、梁架等建筑构件，成为徽派建筑的雕饰重点。牌坊往往有旌表意义，是宗法社会忠孝节义观的产物，众多牌坊成为徽州的独特景观。

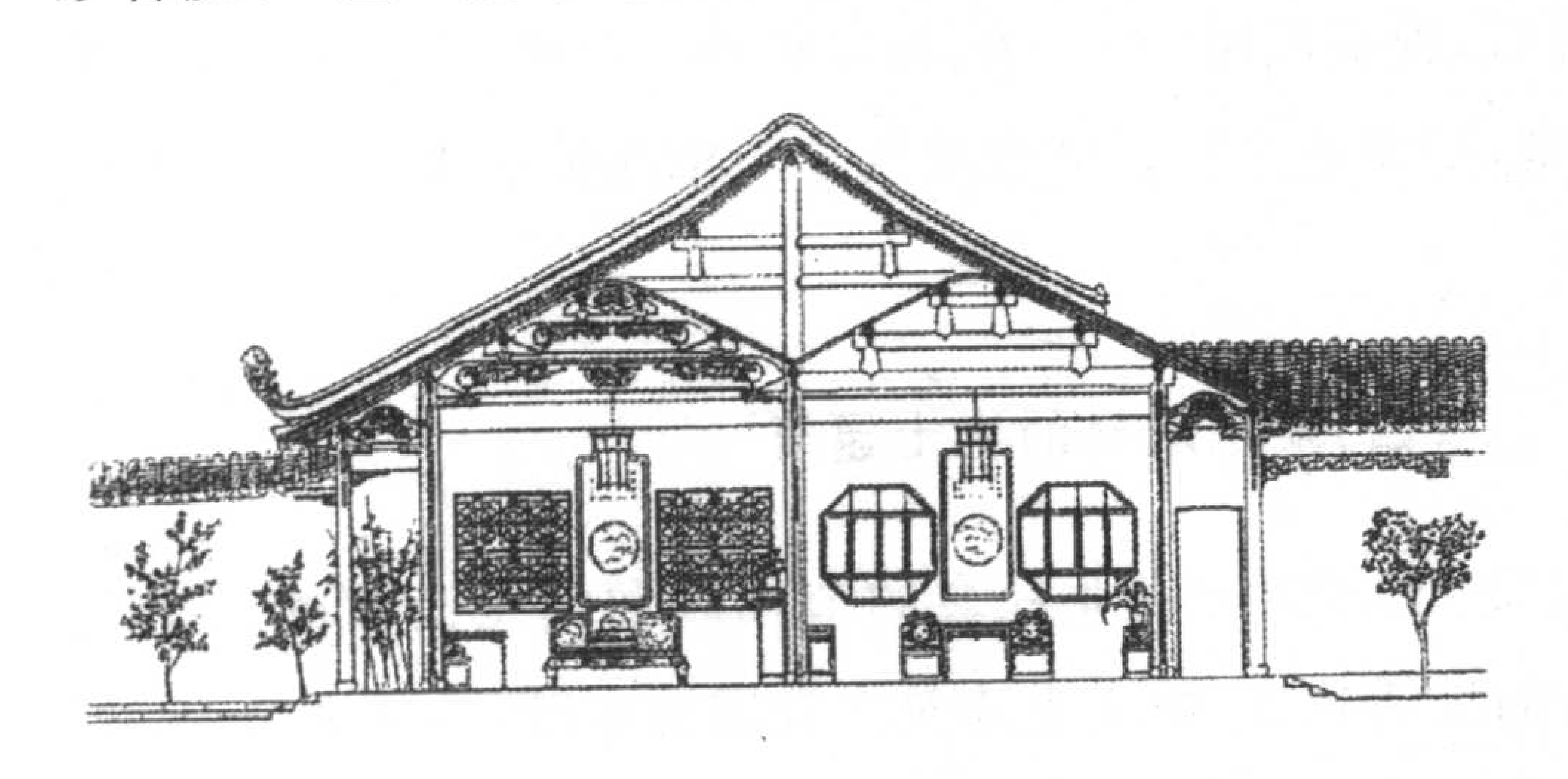
因为地处山区，徽州民居很少作大面积铺陈，高墙壁立，外观像一枚印。硬山山墙做成封火墙样式，高下起伏，如马头嘶鸣，又如“五岳朝天”，俗称“马头墙”。墙高数仞而内部天井窄小，举头仰视，有如坐井观天，因此不称“庭院”，而称“天井”。高墙阻挡了阳光，又使风的吸力增强，形成住宅内部气候的良性循环，即使是赤日炎炎的夏天，天井里也很阴凉。天井接纳了四面屋顶流下来的雨水，称“四水归堂”。天井又起着沟通天地的作用，使人与自然同生共息。

徽州民居外观都十分朴素，内部却竭尽雕刻或彩绘。徽州建筑雕饰题材丰富，内涵深厚，工艺佳绝，艺术价值极高，表现出商人衣锦还乡的愿望。居中朝南的北房安放祖宗牌位，叫“香火堂”，或称“龙穴”，格扇、窗栏板等山木作是徽州清代民居的装饰重点。徽州民居砖、木、石雕的繁多和精美，成为中国封建社会晚期奇特的文化现象。

（三）精巧适度的江南民居

我国古代，“江南”内涵不断变化，近代才特指江、浙两省长江以南地区。江南民居以苏州民居为代表，杭州民居与苏州民居风格接近。扬州地处江北，然而，在历史文化的概念中，扬州文化历来是属于江南文化体系的，光绪间，扬州还被称为“江南扬州府”，人们谈到江南，写到江南，莫不把扬州纳入其中。清代扬州极度繁华，“造屋之工，当以扬州为第一”（［清］钱泳《履园丛话》），扬州民居风格，影响着同属江南民居体系的南京、镇江民居。“苏州、扬州历来号繁华胜地，明清文士艳称其水软山温，金迷纸醉”①。因此，本书对江南民居的考察，以苏州、扬州为重点。

苏州植被葱茏，山川如锦似绣，建筑自宜白墙黑瓦，淡雅朴素，优美的曲线和精巧的框架，与江南温和的气候、恬适的自然环境，与江南人含蓄优雅的审美心理契合。苏州民居合院有回、凹、凸、日多种组合，即四合院、三合院、折尺形合院、一屋一院等，较北方变化丰富。入大门，轿厅为中介空间，备弄供仆人通行，并兼防火、串风功能。厅堂为全宅建筑之“君”，大梁多结构暴露，称“彻上露明造”，其上多施雕、绘。与北方皇家殿堂多饰平棊、藻井相比，苏州厅堂前后多饰卷棚②，亦称“轩”。卷棚曲线柔和，木质温暖，显得轻快、素雅、活泼（图九二三3）。“藻井和天花反映着中国的政治和宗教的气势，卷棚却是代表着文化和学



图九二三3：江南厅堂卷棚和室内布置

① 钱钟书：《管锥篇》，北京：中华书局1984年版，第1456页。

② 平棊：天花板用木条交为方格，其内绘饰图画；藻井，北方大式建筑内顶正中作覆斗形或穹窿形，其内雕绘图案；卷棚，向上弯曲呈拱形的顶棚，亦称“轩”。





术的意态。富丽堂皇和清新淡雅是两种不同的表现目的"①。房间多加望板，又称"顶棚"、"承尘"、"天花"，以解决建筑外观高大而内部空间不需要过于高大的矛盾，被遮盖的梁架无须雕刻，称"草架"。仪门门罩雕刻考究，垂花门样式，清水砖砌牌科，镂雕挂落和栏杆，栏杆下腾空雕荷花柱，平面分割密集，小巧细腻，不免见脂粉气，粉墙夹峙，又见小家碧玉的秀气。

扬州、南京、镇江地处南北之中，交通畅达，四商杂处，形成北方官式风格与江南民间风格杂糅、清雅健劲的建筑特色。其外观朴素，青砖高墙，小青瓦覆顶。大门门罩作飞砖牌楼样式，两侧砖磴壁立，枋上浮雕紧贴墙体，整饬简洁，精工不露，与青砖墙体浑然一色。内部则布置为多进穿堂式厅、房，甚至左、中、右三路五进，沿中轴线布局，形成数组平行延展的合院，比苏州民居布局整饬。各路房屋间设火巷，供通行并兼防火、串风功能。入大门，门厅、天井是中介空间。过仪门，进入内部空间，花厅、正房、花园、厨房次第安排于大厅之后。仪门正对大厅的一面，门罩砖雕讲究。厅堂前装木格扇，后壁开门。主人从各进堂屋腰门进出，内眷和佣工从火巷、耳门和后门出入。天井比徽式民居宽敞，天井内开池叠石，种花栽树。宁、镇、扬民居是一个体系，所不同者，清代扬州大宅厅堂更宽敞，门窗更显豁，见"台阁气象"；镇江民居尖新秀气，南京民居相对简朴。

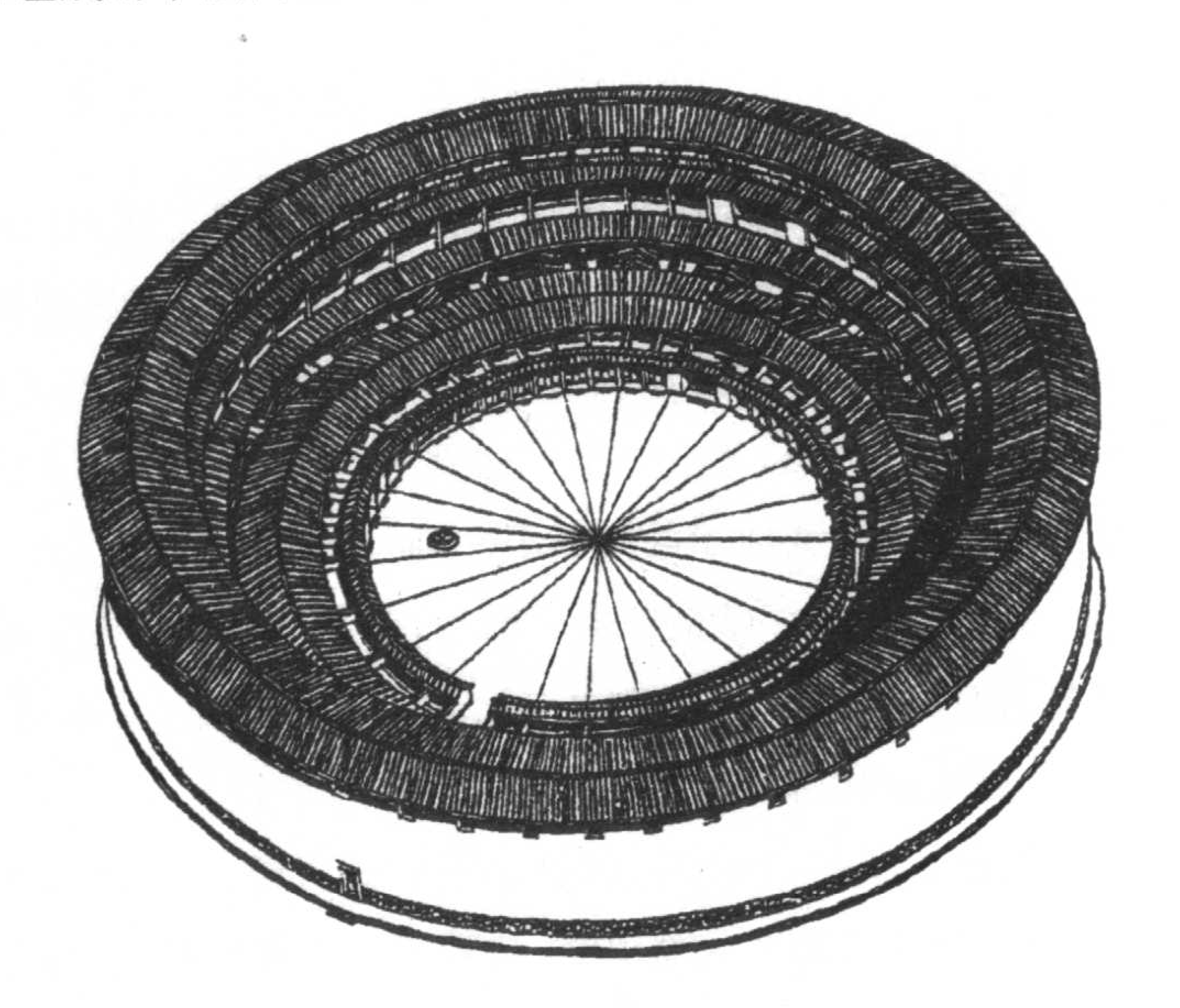
(四)就地取材的生土建筑

"生土"指未经烧制的土坯砖。农业社会的节用观和黄土高原的干旱气候、山区居民并不富裕的生活状态，使生土建筑在我国分布既广，样式也多，有土楼、窑洞、庭院、塔等等。

赣西、福建、两广等省山地流行土楼。因为地处偏僻，盗匪出没，需要聚族而居，以加强防卫，占地少而层数多、防卫功能极好的土楼便应运而生。土楼外观封闭，外墙高大厚实，一、二层不开窗户，三、四层开里大外小的箭窗，屋顶盖瓦，门扇包铁皮以抗兵匪，门顶设水槽以防火攻，适应了聚族而居和防御外敌的需要。

① 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社 1982 年版，第 287 页。

土楼中，圆楼最为典型。福建现存清代和清以前圆楼1300余座，其常见样式有两种。闽西客家人圆楼多作内通廊式。如建于明末的龙岩永定县承启楼，中心是祖堂和回廊组成的单层圆屋，三圈环形土楼环环相套，外围土楼四层，外高内低，一、二层作厨房和贮藏室，三、四层作卧室，共384间房屋。永定县深远楼更大，直径达80米。永定县五凤楼呈三堂两横式，也用生土建造。闽南圆楼则多作单元式，如平和县龙见楼，直径达82米，环周分割成46个独立的居住单元，共用一个大门，从大门经内院进入扇骨形的单元住宅。每个居住单元都呈扇形，入口宽仅2.2米，进深达21.6米，依次为门楼、前院、门厅、天井、大厅和三层卧室①（图九二三4）。



图九二三4：圆楼——龙见楼
福建平和县

我国陕北、陕西、豫西、陇东，山多地少，经济穷困，黄土不费一文又取之不竭，生土窑洞就此产生。其样式有靠崖窑、地坑院、锢窑等多种。靠崖窑在崖壁凿造；地坑院就地挖掘方坑做庭院，坑四壁再掘窑洞，成下陷的四合院；锢窑用土坯砖在地面砌筑，见于极干旱地区。生土窑洞就地取材，冬暖夏凉，不怕火灾，不破坏自然生态，但采光通风较差。

在新疆广袤的农村，随处可见低矮的生土庭院，屋面低平以减少风灾，墙体极厚以抗昼夜温差，门洞高大以便骡马进入；只开天窗，不开壁窗，以防风沙

① 黄汉民：《福建土楼》，《中国历史文物》2002年第1期。



进入。吐鲁番额敏塔，为纪念康熙时维族将领额敏而造，又称"苏公塔"。塔作高耸入云、逐渐收分的圆柱体，土坯砖上刻印花纹，造型、图案都有维族特点，是我国惟一的生土高塔。

（五）融入自然的竹楼、吊脚楼

云南西双版纳为傣族聚居之地，气候潮湿炎热，竹林茂密，干栏式竹楼便因地而生。楼分两层，下层四面透空，上层住人，以防地面潮气和虫蛇侵害，大披檐以防日照，大挑台以供乘凉，适应了炎热多雨的自然条件。湘、黔、粤西等地，多山而且穷困，适应山地的吊脚楼便集中于西南山区。吊脚楼用木材搭建，不改变山势或河岸的高低不平，而通过柱子的长短适应山势，简单易造，节省人力。它仿佛深情地依偎着山水，民居与自然水乳交融。竹楼、吊脚楼搭建简易，使用寿命也短，很难说有清代遗物。但是，目前可见的竹楼、吊脚楼形制，却是从清代流传下来的。

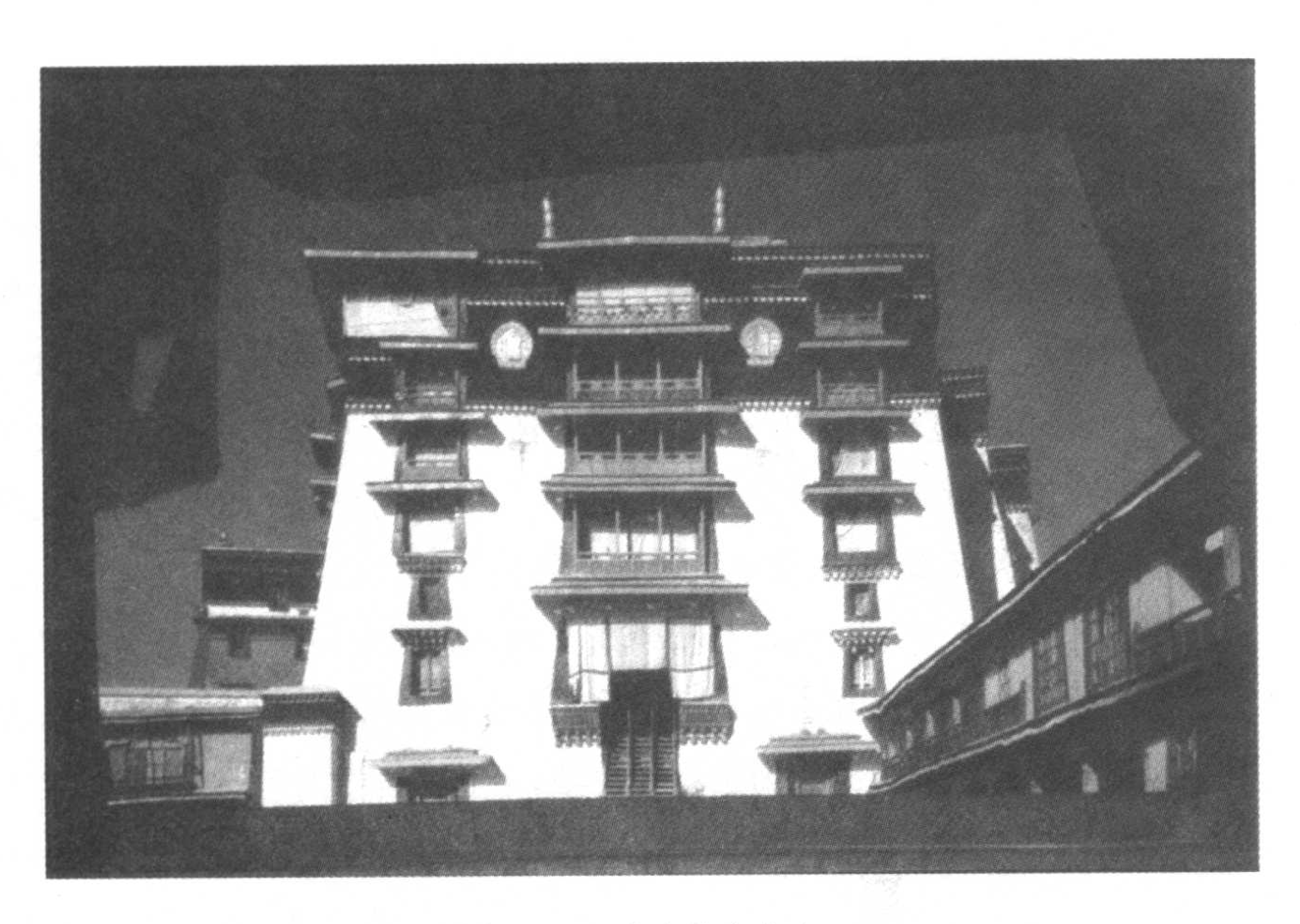
其他如蒙古、哈萨克、维吾尔族的蒙古包，东北大森林中的井干式建筑等等，各自适应当地的自然形势，达到了人居与自然最为完美的契合。

四、自成体系的少数民族宫殿寺庙

我国藏族、维族等少数民族，历史较为悠久，有自身的文化积淀和自身的建筑体系，宫殿寺庙体现出鲜明的民族特色。

藏族碉楼以砖、石、夯土等材料混合建造，其以墙承重的特点，与西方古典建筑接近，而与我国古代木构建筑是不同体系。其墙体极厚，保温性抗寒性好，适应了昼夜温差变化极大的自然环境，并有极强的防卫性。碉楼结构的喇嘛庙集中于蒙藏地区，随喇嘛教的传播流播各地。

顺治登基未稳，便先后册封了五世达赖喇嘛和班禅额尔德尼，确定了两系名号和宗教领袖地位。康熙帝两次出兵西藏驱逐蒙人，帮助巩固了西藏地方政权。乾隆十六年(1751 年)，清廷正式授权达赖管理西藏行政事务，从此确立了西藏政教合一的行政制度。由于西藏政权与清廷的密切往来，内地建筑、绘画、纺织等先进工艺大量传入西藏。



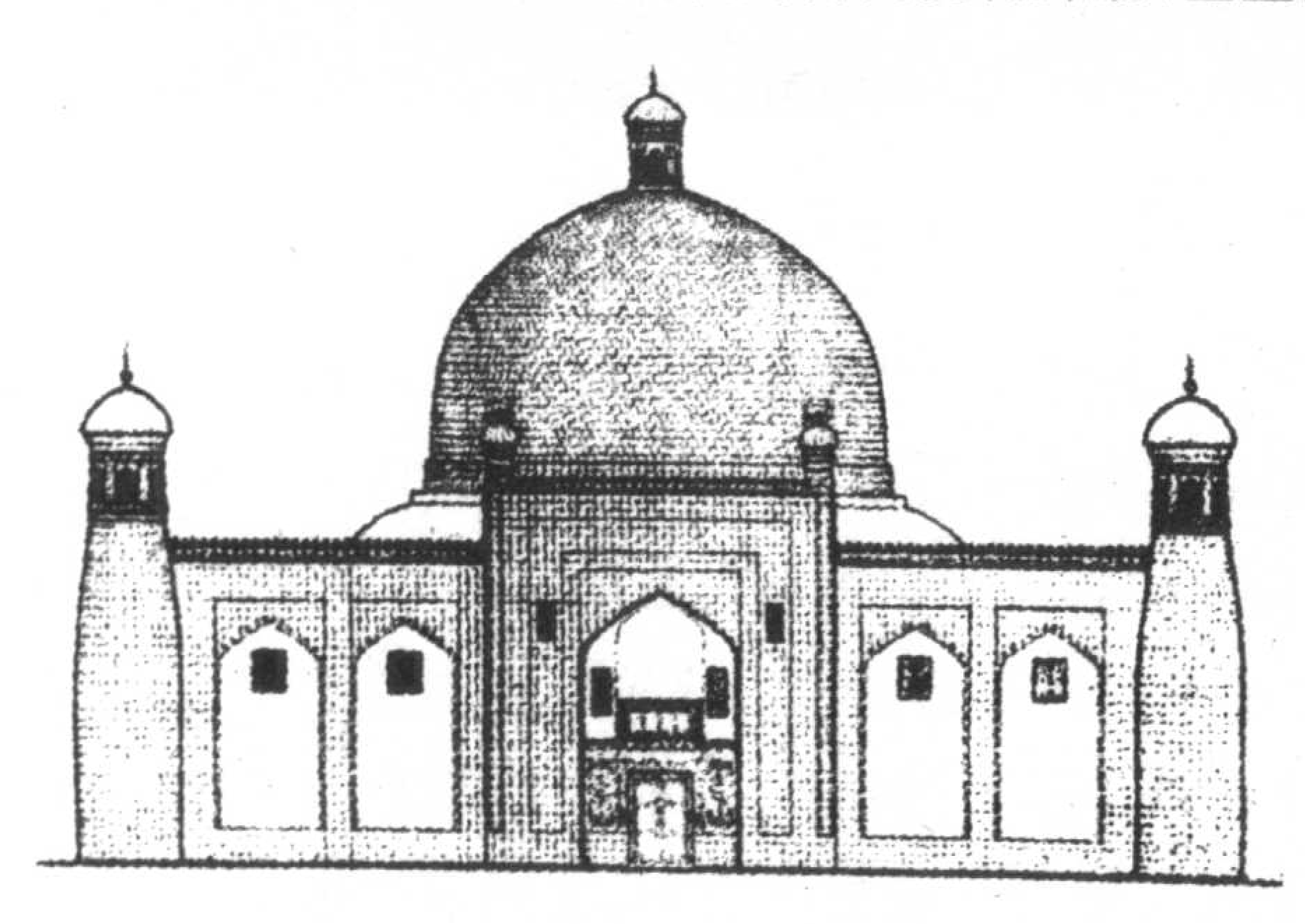
图九二四 1：布达拉宫白宫

布达拉宫初建于7世纪，17世纪五世达赖重建以后，数次扩建，现占地10万余平方米，是藏族宫殿寺庙中的经典之作。其外观13层，内部9层，高达115.4米，花岗岩砌筑的墙体最厚达5米以上。山一般巨大的体量以不对称平面和立面与山体协调，之字形阶梯有错动美。建筑外观红白相间，由红至白，向上推移，像白云飘浮于山顶。墙体用收分法，渐往上渐薄，呈后退之势，强化了建筑高耸于蓝天的美感。窗户用虚根手法，从上到下越来越小，底层"窗户"只是很小的墙洞。红宫内设历代达赖灵塔、享堂和佛堂，佛堂内昏暗而佛堂外天光极其强烈，以造出"举世昏暗，唯有佛光"的氛围。白宫为达赖住所，建筑立面尤具平面分割的抽象美(图九二四 1)。此外，明清两代陆续建造了黄教六大寺庙：拉萨甘丹寺、哲蚌寺和色拉寺，日喀则札什伦布寺，青海湟中塔尔寺，甘肃夏河拉卜楞寺。这些寺庙都建于山地，殿堂重重复重重，像一座小城，殿内金碧辉煌，藏传壁画、雕塑和藏民手捏的酥油花是藏传寺庙三绝。

区别于以上寺庙的依山式，拉萨大昭寺和北京雍和宫则为平川式藏传寺庙，建筑结构仍然属于以墙承重的碉房系统，同时使用了中原传统建筑的合院

布局和部分木构件。如大昭寺为31代藏王松赞干布迎娶文成公主时建。庙宇中心为三层楼的四合院，梁柱可见宋式遗制：梯形木架于柱上，檐檩架于梯形木，类似《营造法式》所记的“绰幕方”，柱头饰猪、牛、鬼、怪，门头饰力士扛柱，又见藏族艺术峥嵘狞厉的美。满壁壁画，绘三世佛、度母、牛王和当年造庙场景，金碧辉煌。楼顶平台上，饰大型转经筒和羊、龙等各种铜件，金光灿灿，与布达拉宫、雪山和蓝天白云互相映衬，色彩纯、亮得让人睁不开眼睛，以突现宗教光明的建筑思想。大昭寺是藏、汉结合平川寺庙的典范。北京雍和宫、呼和浩特席力图召大经堂等，以墙承重的碉房结构未变，其余都已经汉化了。

维族人普遍信奉伊斯兰教，因此，伊斯兰教寺庙成为新疆地区最为豪华的建筑。它往往以穹窿顶礼拜殿居中，礼拜殿必须坐西朝东，面向麦加圣地，大小不一的穹窿顶建筑和尖拱门窗围绕礼拜殿，主立面构图对称，造型庄重又不乏灵巧。喀什郊外的阿巴和加陵建于清初，陵堂围墙四角各立一座高高耸立的小穹窿顶宣礼塔，簇拥着中心最大最高的穹窿顶礼拜殿，形成四面庄严稳定的对称构图，是我国最为著名的伊斯兰教建筑(图九二四2)。建于清末的喀什文提卡尔大寺，正立面构图与阿巴和加陵相似，则是我国最大的伊斯兰教礼拜寺。



图九二四2:喀什阿巴和加陵正立面

第三节　亦成亦败的工艺美术

清王朝由如意馆策划宫廷艺术活动，由画史充任工艺美术设计，“清制，画史供御者无官秩，设如意馆于启祥宫南，凡绘工、文史及雕琢玉器、装潢帖轴皆在焉。初类工匠，后渐用士流，由大臣引荐，或献画称旨召入”(赵尔巽《清史



稿·列传第二百九十一·唐岱》),以绘画代替工艺美术设计,于此靡然成风。康熙、乾隆相继令造重达数百、数千斤的纯金编钟、佛塔,乾隆令造重达万斤的玉山,以炫耀宫廷财富。清中叶,工艺品求大、求精、仿画的倾向从宫廷弥漫到社会。特种工艺美术品雕绘满眼,堆砌造作,穷极华靡,走向了装饰的极端,甚至"将象牙烧得焦枯龟裂,将玛瑙雕琢得玲珑透剔,将贝壳染成五颜六色"①,弄巧成拙,背离了《考工记》"天有时,地有气,材有美,工有巧"的造物原则。乾隆皇帝是此种风气的最大炮制者。如果说明代宫廷工艺美术品华丽尚不失典雅,清代中期,宫廷工艺美术品则沦落为对材料价值、技术价值的炫耀,琐碎,恬俗,纤细,鬼技神工,矫揉造作,与西方罗可可艺术遥相呼应,都钻进了工大于艺的窄胡同。其实,"一件东西难于制作不一定就能说明它是一件艺术品,不然,在玻璃瓶里制作航船模型的人就要跻身于最伟大的艺术家之列了。……因为整个艺术发展史不是技术熟练程度的发展史,而是观念和要求的变化史。"②清中期宫廷工艺美术品的审美流弊深远,甚至成为 20 世纪相当长时间外销工艺美术品的主要导向。这是需要清醒反思并加以批判的。

对清代特种宫廷工艺美术品的反思和批判,并不影响对它价值的肯定。清代工艺美术最为完整地保存了我国古代农业社会林林总总、登峰造极的手工制作技艺,这些手工技艺,正在随社会的快速转型而迅速湮没。清代工艺美术品上,留下了清代人生活的印记。它是我国古代文化高度发达的见证,是历代工匠智慧的结晶,我们必须对其加以重视。而且,即使是铺锦列绣、雕绘满眼的清代宫廷工艺美术品,与西方同时期宫廷工艺品相比,其总体格调仍然是庄重的,沉郁的,含蓄的。西方宫廷工艺品轻浅的颜色、过亮的反光和强烈的动感,见轻飘刺激,见明显的感官享乐倾向;中国宫廷工艺品则比较注重咀嚼,注重把玩和品味。这是中西方不同的民族性格造成的。

与宫廷工艺美术畸形发展同时,民间和少数民族的造物艺术生气蓬勃,江南文人意匠下的造物艺术,为清代造物艺术吹入了一股清新之风。

---

① 张道一:《材美工巧——〈考工记〉及其阐述的工艺原则》,《工艺美术论集》,西安:陕西人民出版社 1986 年版,第 108 页。

② 〔英〕贡布里希著,范景中、杨思梁译:《艺术发展史》,天津:天津人民美术出版社 1998 年版,第 21 页。



一、争奇斗妍的陶瓷器

清代，景德镇制瓷影响愈广，形成了这样一些特征：一，名窑代代不绝。清朝各帝均派官员督造景德镇瓷器，因督造官名字的不同，称“臧窑”、“郎窑”、“年窑”、“唐窑”等，“臧”指康熙时景德镇窑官臧应选，“郎”指康熙时兼管窑务的江西巡抚郎廷极，“年”指雍正时兼管窑务的淮安监督年希尧，“唐”指雍正时兼管窑务的九江关监督唐英。二，名品闻名遐迩，“青花”、“青花玲珑”、“粉彩”、“颜色釉”为景德镇四大名瓷。青花瓷器已于前章介绍。青花玲珑瓷又称“米通”，在泥坯上绘以青花，用刀刻出米粒状空洞，组成图案，通体刷透明釉，空洞为透明釉填入，入窑烧制成器，米粒状图案晶莹透明，益增青花的清雅。粉彩，又称“软彩”，在洁白的釉面描出图案轮廓，轮廓内涂一层釉水作为底料，底料内掺有氧化铅、氧化砷等成分，俗称“玻璃白”。玻璃白造成釉面的乳浊状态和粉地质感，好似铜版纸变成了宣纸，具备了渗色的性能，便于用色釉渲染。用色釉在玻璃白地子上晕染出浓淡渐变，二次入窑，以六七百度的低温烧制成器，画面颜色渐变，温雅柔和，区别于五彩瓷器不加渲染的刚劲浓艳。景德镇工匠能够得心应手地把握窑内控氧和断氧，促成和控制瓷土中金属元素的还原。色釉瓷器的烧造技艺炉火纯青，“其中红之一色不下百余种”，有“祭红、霁红、积红、醉红、鸡红、宝石红、朱红、大红、鲜红、抹红、珊瑚、胭脂水、胭脂红、粉红、美人祭、豇豆红、桃花浪、桃花片、海棠红、娃娃脸、美人脸、杨妃色、淡茄、云豆、均紫、茄皮紫”（[清]许之衡《饮流斋说瓷》），黄色也不下数十种，其他如宝石蓝、孔雀绿、松石绿、蟹甲青釉等，难以备述。元、明画瓷主要在白瓷胎上描画，清代画瓷甚至在颜色釉如红、绿、酱、墨色釉面描画。三，陶瓷著作集中出现于清代，本章第六节五（一）将专门介绍。

清代，我国烧瓷和画瓷技艺高度成熟，创烧出黑彩、墨彩、五彩、珐琅彩等画瓷品种。康熙官窑烧制的青花瓷器，青如宝蓝，莹彻透亮，浓淡自然，史称“康青五彩”，成为继宣德青花瓷器以后我国青花瓷器的名品。此时创烧的黑彩、蓝彩瓷器，在黑色、蓝色的釉面描画。五彩瓷器仍然流行，“康熙以古彩见长”（[清]朱琰《陶说》），刀马人、三国故事、水浒故事、雉鸡山石等是常见题材。

康熙官窑烧制的红釉瓷器也很有名，因曾由郎廷极督造，故称“郎窑红”，棒槌瓶是其流行样式。粉彩瓷器的烧制始于康熙，而“以雍正朝为最美，前无古人，后无来者，鲜艳夺目，工致殊常”（[清]寂园叟《陶雅·卷上·四》），图案有皮球花、花鸟等，人物则多仕女、婴儿、逸士。雍正时创烧出墨彩瓷器，在白瓷胎上画出水墨画般清淡雅致的釉彩画，乾隆时流行开来。雍正墨彩与康熙黑彩一字之差，不同在于，“凡黑地，而花或五彩或三彩者，皆称黑彩。墨彩则以淡墨绘诸于地而已”（[清]许之衡《饮流斋说瓷》）①。雍正斗彩瓷器以釉下青花与釉上粉彩结合，华丽中见清新。而“雍乾两朝之青花，盖远不逮康窑”（[清]寂园叟《陶雅·卷上·四十》）。珐琅彩瓷器或称“洋瓷”，或称“瓷胎画珐琅”，用珐琅釉在瓷胎上画彩，入窑烧作宫廷秘玩，胎重釉厚，浮亮而少深层润光，不如传统瓷釉蕴藉耐看。康熙末，在景德镇烧胎，由宫廷如意馆画师绘画，常画西洋景物，或以西洋写实画法画花卉，在宫中开炉烘制，“古月轩所绘，乃于极工致中饶清韵之致”（[清]许之衡《饮流斋说瓷》），古月轩者，或为宫中轩名。乾隆时，珐琅彩瓷器轻、薄、坚、细，图案繁花似锦，代表着清代宫廷艺术华丽浮艳的审美倾向。总之，康熙官窑瓷器偏于阳刚，雍正官窑瓷器偏于阴柔，乾隆官窑瓷器偏于富赡（图九三一）；画彩瓷器康熙时以刚健古艳的古彩著名，雍正时以温雅清逸的粉彩著称，乾隆时以华丽繁密的珐琅彩见长；瓷器上的绘画，“康窑山水似王石谷，雍窑花卉似恽南田，康窑人物似陈老莲，道光窑人物似改七芗”，正是“一代有一代之制度，一朝有一朝之精神”（[清]寂园叟《陶雅·卷下·二十七》）“一代画笔与一代名手相步趋，故一望其画已知为某朝某代之器也”（[清]许之衡《饮流斋说瓷》）。



图九三一：乾隆窑粉彩粉盒

① 关于墨彩与黑彩，寂园叟《陶雅》以为，“曰墨，曰黑，虽分，犹之不分也”。笔者据两种不同瓷器的客观存在，同意许说。





清代官窑瓷器的审美值得反思。它往往以极富情感的自由曲线造型，委婉生动，富于变化，排斥冷漠的直线、折线，见中国古代造物的自然韵味。但是，它又彻底舍弃了方与直的造型元素，舍弃了方与圆、曲与直的对比，曲线过多，过碎，造型纤巧乏力。宫廷画家参与瓷器绘制，以绘画代替瓷器设计，形成雍、乾官窑瓷器精细俗艳的时代特征。乾隆时，官窑瓷器造型愈益变化奇巧，胎骨愈益轻灵亮滑，花纹愈益繁密富丽，全无宋瓷之浑厚，也无明瓷之柔光，有的仿佛罩了一层玻璃。古器物造型、纹饰都成为瓷器的模仿对象，甚至以瓷器仿漆器、匏器、竹器、木器、石器、铜器、牙雕，工艺固然登峰造极，却掩盖了瓷器自身的质材美，走向了玩弄技术的歧路。乾隆官窑瓷器甚至不顾质材特点和实用要求，或于花瓶腹部镂空，内层花瓶转心，转颈；或壶体做成福、禄、寿等汉字，使造型镂空回旋，支离破碎；或烧制花篮、花盆等“琢器”：繁不胜繁，只供欣赏，完全丧失了实用价值。仅供把玩的特种工艺美术品，偏离了为生活服务的轨道，其浮艳的审美、奇巧的工艺和以绘画代替工艺的设计，导致清瓷艺术格调的庸俗和倒退。

清代民间窑口烧造的瓷器，造型浑厚大气，图案清新朴茂，体现着与宫廷瓷器截然不同的审美。如陕西民间青花鱼纹盘，笔力豪放；博山黑瓷，斑纹可喜；湖南醴陵釉下彩，朴素清新。以至时人评价，“官窑不如客窑（民窑），亦一奇也”（[清]蓝浦《景德镇陶录》）。

清代，宜兴紫砂壶技艺继续发展，世称“阳羡茗壶”，名艺人有：清初陈鸣远，嘉、道间杨彭年、杨凤年兄妹。紫砂壶、紫砂花盆等文房用具，色相深沉古朴，不艳不俗，不施釉而一任天然，造型又多敦厚拙重，文人喜炭砂壶“温润如君子，豪迈如丈夫，风流如词客，丽娴如佳人，葆光如隐士，潇洒如少年，短小如侏儒，朴讷如仁人，飘逸如仙子，廉洁如高士，脱尘如处子”（[日]奥玄宝《茗壶图录》），紫砂陶成为士大夫理想人格的化身。文人们以坯当纸，在壶上刻画，或进行茶壶造型、款式的设计，将形体方圆、线条曲直、空间虚实等造型法则用到了极致，使紫砂壶愈趋雅化、文人化了。明清有 90 余位文人参与紫砂陶创作。他们以坯当纸，以刀带笔，或撰壶铭，或书款识，或刻花卉，或钤印章，托物寓意，使小小紫砂壶像缩微的中国画册页，成为最接近纯艺术的工艺品。书画家陈鸿寿，字曼生，他设计款式、杨彭年捏制的紫砂壶，世称“曼生壶”，正是砂

壶文人化的产物。康熙时，珐琅彩刚刚问世，而阳羡茗壶名达禁中，宜兴进贡宫中的紫砂壶，竟由造办处加工，披上了华丽的珐琅彩外衣。此种"嫁接"作品上，宫廷趣味硬性掩盖了紫砂陶的质地美和技艺美，不伦不类，简直是对紫砂壶的"强奸"。

我国少数民族地区，烧陶只是家庭副业，燃料和窑口都不讲究，甚至平地堆烧，只能烧制出低温陶器。西藏农耕地区的藏民，以牛粪和草皮为燃料，露天平地堆烧出红陶、灰陶、黑陶等，甚至在黑陶坯上嵌入敲碎的瓷片，抹光以后烧造，黑陶表面出现白瓷图案，因陋就简，朴素明快，表现出藏民的智慧。海南黎族人、云南傣族人至今保留着露天平地堆烧陶器的习惯。陶器不如漆器、金属器皿等，能够适应游牧迁徙生活，因此，内蒙、青海和西藏牧区烧陶较少。

二、百花竞放的漆器和流派纷呈的家具

清代，随文化背景不同，各地漆器形成了鲜明的地方特色，体现出民间、文人、宫廷等不同的审美情趣。漆器装饰被用在了家具上，漆器和漆家具难解难分，一些地区所说的"漆器"，其实就是漆饰家具。

江南气候温和湿润，元、明以来，一直是我国漆器的重要产地。乾隆间，苏州漆器生产进入盛期，从小巧的圆盒到大型的宝座、屏风，从器皿、文具、供器到家具，苏州织造为造办处加工了大批雕漆漆器，故宫博物院多有收藏。如乾隆时苏州制作的雕漆绣球花团香宝盒，花瓣重重复重重，雕刻精巧繁密；苏州制作的花瓣形脱胎朱红漆盘，脱胎轻薄，花瓣工整，朱漆温润蕴藉，乾隆在盘上题诗"吴下髹工巧莫比……"。扬州雕漆兴起以后，苏州雕漆渐渐失传，光绪间竟然"无人能造"，"各处遍觅，竟无其人"[①]，苏州漆器从此湮没无闻，20世纪后半叶重砌炉灶，转学扬州，已不是自身风格的延续。

扬州雕漆漆器由两淮盐政督造，以仿明取胜。其漆层不厚，不作奇巧锐利的多层雕刻，而擅雕刻仿古图案，与嵌珐琅、嵌玉结合，制成屏风、宝座等大件

① 光绪二十年(1894)苏州织造庆林奏折，见中国第一历史档案馆藏《清档》。



家具。乾隆间，夏漆工擅制仿古剔红。故宫博物院收藏有为数颇多的清代仿明雕漆家具和器皿，呈现着与皇家雕漆、苏州雕漆不同的风格，应是扬州漆工的作品。晚清，扬州雕漆退守于器皿雕刻，漆色滞黯，润光消退，刻板有余而腴厚不足。而扬州漆文玩却异军突起，仿紫砂漆、绿沉漆、浅刻、八宝灰等深沉黯雅、不娇不媚、与士大夫精神默契的漆艺，成为晚清扬州漆器的流行工艺。在深黯的漆底子上做清淡文章，浅刻、嵌螺钿、嵌骨、嵌玉等雕嵌技艺，自比五彩描画更擅胜场，于是形成扬州漆器清雅文绮的审美特征和长于雕嵌的工艺特色。见于记载的漆器艺人有：卢映之、卢葵生、王国琛、徐履安等人。卢葵生迎合当时士大夫以巧式盒盛放文具的时尚，专制文具盒、漆砂砚、漆茶壶、漆臂搁等文房漆玩。文人参与漆器设计，艺人也有书画修养，案头漆玩成了士大夫以坯当纸、寄托性情的载体，漆器因此声誉倍增。以扬州漆器为代表的江、浙、皖漆器，正是江南士大夫文化的物化。扬州漆器的高潮向周边辐射，形成了江、浙、皖风格相近的漆文化圈。

清代，宁波骨嵌家具与扬州螺钿镶嵌家具、广州象牙镶嵌家具齐名，成为清式镶嵌家具的代表。江南园林里，在在可见宁波骨嵌家具，其造型采自苏式家具，与江南士大夫园林的文化气息契合。潍坊嵌银丝硬木文具于晚清兴起，在精工磨制的硬木文具上按图犁槽，嵌银丝于槽内，复以大漆擦拭，成品深沉稳重又典雅灵巧，是雕刻、镶嵌与白描的结合，极富文人气息。

如果说江南漆器以欣赏性的文玩见长，北京漆器则明显见宫廷审美趣味。江南雕漆兴起以后，北京雕漆一落千丈，光绪间修补宫内破损雕漆漆器，于京城四处寻觅工匠而不可得。光绪二十七年(1901 年)，匠师肖乐安等开设了“继古斋”雕漆商店，从修旧开始，逐步独立揽活儿。近现代北京雕漆的风格，便是从修旧开始，顺着永、宣雕漆风格亦即元代嘉兴雕漆风格延伸下来的。北京工匠称大漆为“金漆”，北京金漆镶嵌直接继承明代果园厂填漆漆艺和清宫造办处镶嵌漆艺，以雕填戗金和骨石镶嵌形成工艺特色。雕填戗金，即《髹饰录》所记“戗金细钩填漆”，在漆器表面刻出图纹，填漆，候干，再磨平，然后，用剞劂刀细勾轮廓、石皴、叶脉，划纹内戗入金、银箔粉。北京雕填戗金器皿和家具，精工华丽，造型庄重，构图丰满，装饰繁富，形成庄重、雄浑、华丽的地方风格。

以福州为代表的东南沿海地区，以成都、重庆为代表的中南、西南地区，以

平遥为代表的晋南地区，其漆器造型新巧，漆色缤纷，工艺不断出新，表现出民间漆工的生命热情和创造智慧，有浓郁的民间情味。

福州脱胎漆器始于乾隆年间沈绍安，晚清进入全盛时期。沈绍安全面恢复了我国传统的脱胎漆艺，其后代又创造了金银彩髹技术，使漆器在朱、黑等传统的暖色、低调色之外，出现了含金蕴银的明亮色彩。这是福州漆工最为杰出的创造。从此，福州漆器从脱胎到上漆技术，自成体系，形成了造型丰富、坚牢轻巧、明丽鲜亮、光彩照人的地方特色。沈绍安第五代作品得到慈禧赏识，沈家漆器声名鹊起，在国际博览会频频获奖，"外国人嗜沈绍安手制品，视同古玩，值虽千金，亦无吝色"（朱启钤《漆书》）。经过近代李芝卿等创造，福州漆器形成了"台花"（镶嵌）、"沉花"（花上罩透明漆）、"浮花"（堆漆）、"流花"（仿窑变）、"描花"（画漆）五大工艺系列。

有清一代，山西号称海内首富，平遥则是清代金融中心。山西的富足自然要体现在山西人的生活器用上，漆器描红着绿，金碧照应，成为民间婚嫁喜庆的必备之物。山西漆器以木、羊皮、麻布、纸、藤为胎骨，髹黑漆或红漆，其上描金罩漆，有浓郁的乡土情味。清代，平遥鸿锦信作坊的漆器已经出口新加坡、美、俄等国，民谚道："平遥古来三件宝，漆器、牛肉、晋山药。"故宫博物院和国家博物馆收藏有山西明、清描金画漆柜门多副，襄汾民俗博物馆也收藏有山西清至近代民间漆器多件。

成都漆器以雕花填彩（镂嵌填漆）、隐花（描金罩明）、雕填隐花（镂嵌填漆加描金罩明）为特色工艺。其刻花浅平，填人彩漆，打磨推光，制成小件器皿，风格娟秀明丽。研磨彩绘是重庆本土特色工艺，有平地研磨彩绘（只研磨漆上花纹）、漆下研磨彩绘（纹埋漆下，研磨而出）、高漆研磨彩绘（研磨堆起的花纹）数种，图案多为龙凤纹、动物纹、几何纹等，风格质朴。

大方自古产漆，漆器生产约始于明洪武年间，以皮胎为特色，清道光至民国初进入盛期。用马皮或水牛皮为原料，经过水浸、火烘、木张、沙覆、土窖、石砻后成张，以圈裁、整箍法成型。圈裁将牛马皮剪裁拼接成盒、罐坯体，整箍用模子冲压皮张成盘形或桶形。成型后，做底漆，做灰以整形、固形，使器物方圆规矩，子母口套合严密，再髹漆装饰。皮胎漆器耐烫，耐摔，耐潮，不蛀，绝无开裂，其坚实程度和食品保鲜功能，在其他胎料之上。清代大方漆器"最佳者为



皮葫芦”，子母口扣合作葫芦形，外壁朱地描金，竖向开启为两半，内装漆制杯盘碗碟，可供十人用餐，“举不盈斤，存列满席，凡荐馔具者无不备，旅行取便焉”（朱启钤《漆书》）。又云南、贵州一种雕填漆器，在黑漆皮胎上划细纹为图案，图案内再划细纹，填以彩漆，其法流传泰国、缅甸，当地却已失传。广东阳江漆器始于明末清初，以皮胎、纸胎为特色。

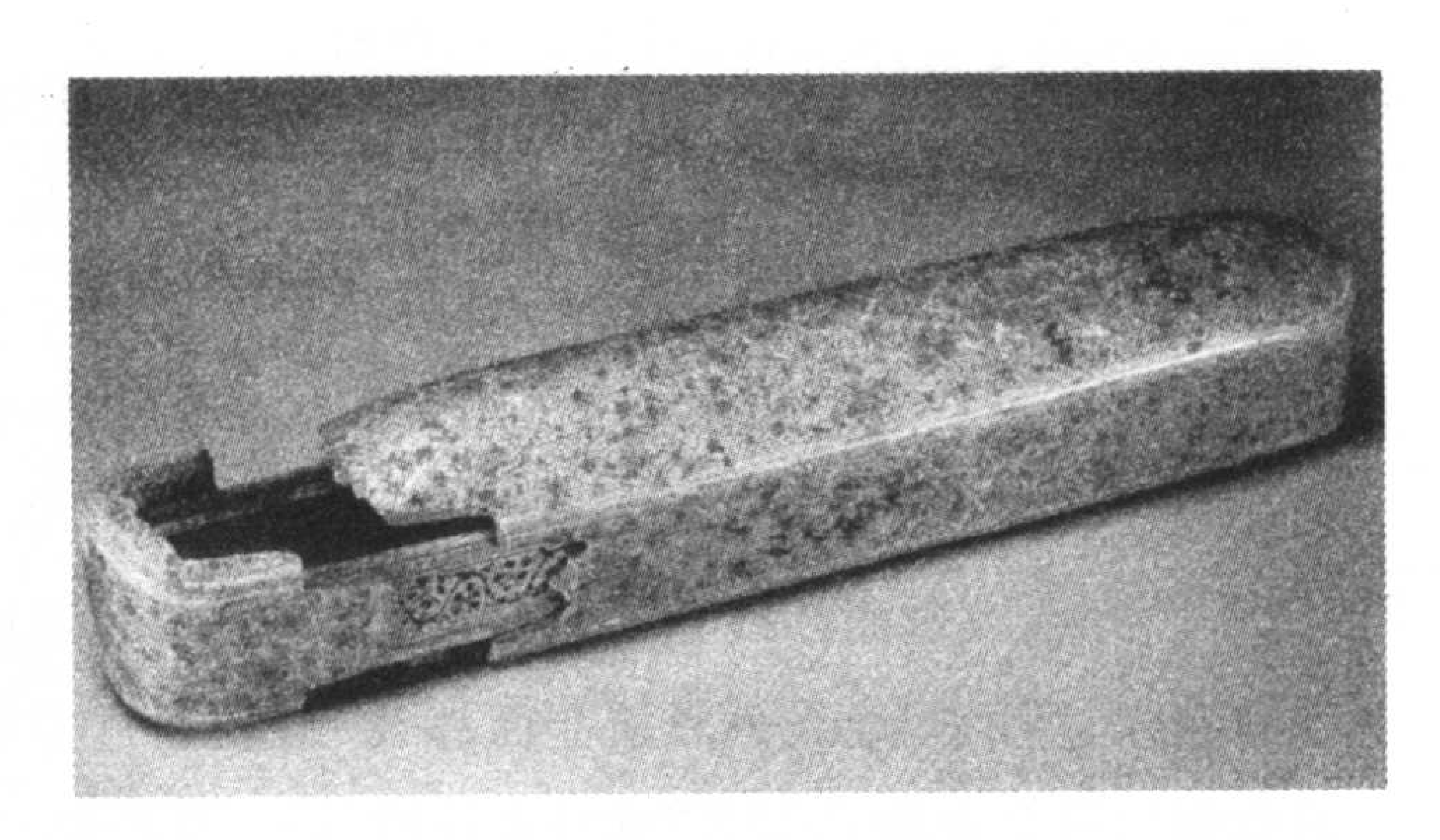
宜春、波阳布胎漆器是江西名产，制成盘、盒、花瓶、帽筒、带耳盖碗等实用器皿，轻巧玲珑，色泽光艳。宜春“摆锡”又称“嵌银”，最有特色。它其实并不嵌入银片，而在凹陷的花纹内涂以湿漆，密密播撒锡粉，研压出银片效果，比镶嵌银片见肌理趣味。

潮州金漆木雕明代已很著名，以浮雕、镂雕、圆雕等技法雕刻建筑构件，或制成屏风、橱柜、床榻、椅凳、烛台、笔筒、馔盒等。装饰于建筑的潮州金漆木雕，人物故事往往连续构图，刀法粗犷简练，而于五官、动态适当夸张，以取得远视清楚的效果；装饰于日用器具的潮州金漆木雕，则精雕细刻；更有潮州金漆木雕摆件，专供把玩，多层镂雕，繁而不乱，极富装饰趣味。潮汕各县宗祠都陈设描金、泥金木雕神龛，精工灿丽。

少数民族漆器中，西南边陲的彝族漆器最具代表性。彝民聚居地山高林深，环境封闭，使民族的本元文化得以保存。髹漆器具审美直追彩陶，比陶器更能适应游牧为主的彝民生活。胎骨取自当地天然材料如木、皮、角、竹等。武装用具如铠甲、盾牌、护腕、护膝、弓箭、箭筒、马鞍、马鞭等，多以牛皮制胎；食器如杯、壶、盘、碗、盒等，多以木材制胎。其造型与彩陶、青铜时代的钵、豆、敦接近，髹饰方法仍然保留原始时代墨染朱画的简单工艺，漆不精制，漆膜粗糙。彝族人用桐油加石黄、朱砂，调配成黄漆、红漆，在粗糙的黑色漆面描画。他们将日月星辰、山川林木、鸟兽虫蛇抽象为点线，组合成四瓣花、六瓣花、卷云纹、放射纹、八瓣纹等图案，有的画上金边、银边，有的嵌入磨光的骨珠，色彩对比强烈，线条拙重有力，风格粗犷强悍。藏族也是使用漆器较多的民族之一，木碗、糌粑盒、食篮等木器或竹器，髹以红漆或黑漆，描以金色图案。云南傣族往往在生活用具如竹篮、竹编盆、竹编食盒、竹编饭桌等上面髹漆。思茅佤族用藤条绕作足箍、腰箍，其上髹漆，套于脚踝或腰上作为装饰。大理白族民间有雕漆漆器的制作。新疆维族人、云南普米

族和摩梭人、四川阿坝州羌族和侗族也制作髹漆器物（图九三二）。

如果说明式家具是江南文人文化的物化，清式家具则是清代宫廷文化的物化。清中期，宫廷家具向大、重发展，造型渐趋臃肿，线型渐趋呆滞，中国漆器的各种装饰工艺，如彩绘、描金、雕漆、百宝嵌、嵌螺钿以及嵌瓷、嵌牙、嵌珐琅等等，都被用在了宫廷家具之上，堆砌繁缛，徒具精巧，不复有灵动的气韵。京式家具展现的是皇家气派，广式家具展现的是斗富心理，苏式家具则较多地保留了明式家具简练脱俗的气质。



图九三二：维族漆文具盒
新疆喀什征集

三、各地、各民族染织绣

清王朝在江宁（今江苏南京）、苏州、杭州设官办织造局，宁、苏、杭三地，成为当时全国丝织品生产中心。官办织造局的织品，有上用、官用之分，“在江宁，有上用织机 335 张、官用织机 230 张；在苏州，有上用织机 420 张、官用织机 380 张；在杭州，有上用织机 385 张、官用织机 385 张”①。督理织造的官员由皇帝亲自派遣，如曹雪芹曾祖父、祖父、伯父和父亲三代四人，连任两朝织造达 64 年之久，曹寅在督理江宁织造的同时，又兼理苏州织造。

江宁云锦专供上用、官用，“凡上用缎匹，内织染局，江宁织造”（[清]允祹等《钦定大清会典》）。清代云锦，比明代云锦更为精细，“色晕”使图案色彩对比柔和丰富，“片金绞边”又使花纹主题突出，“大白相间”的配色规律，将全幅色彩统一起来。为不同年龄、性别着装者织造的衣料，或华丽，或典丽，或俏

① 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 313 页。

丽，或富丽，质地厚重，南京博物院、南京中国织锦博物馆多有收藏。在清代工艺美术整体萎靡的时风之中，云锦图案却直追大唐余风，花纹饱满，旋律优美，气韵生动。

蜀锦兴于汉代，历经唐、宋至清代，成为有浓厚地方特色的织锦品种。其工艺特色主要在于：经线先挂彩色，织出“雨丝”、“月华”、“方方”等程式性纹样：“雨丝”经线数色而纬线一色，通过织造中经线色彩的上下错落，呈现闪烁的点状花纹；“月华”经线色彩渐变而纬线一色，通过经线色彩的深浅浓淡，呈现月辉般的条状花纹；“方方”则是我国惟一经、纬线都呈色的格子锦。蜀锦基本保留了汉代经锦的织造工艺，审美古朴，与云锦正好是简、繁的两极，被称为“中国织锦的活化石”。

我国少数民族多有自己的织锦工艺。广西壮锦是壮家一大发明，织机上的竹笼便是织造程序：脚踏踏板，竹笼转动，拽起穿在不同笼眼内的不同经线，用梭子向提经下抛入纬线，竹笼转动一圈，便是一个单位纹样程序编织完毕，如此往复。它与云锦挑花结本的程序设计异曲同工。湘西土家锦为棉锦，质地疏松，“西兰卡普”用通经断纬法在木机上手工挑织，图案全凭记忆，直线造型的图案多达200余种，用作节日盛装，并曾进贡朝廷。云南傣锦丝棉并用，门幅不宽，质地紧密，织出直线化、几何化了的孔雀、大象图案（图九三三），红地黑花，鲜明淳朴。新疆艾得拉斯花绸，经线扎染出数色，纬线一色，一张机上，六只踏脚板提经，织成深浅错落的条状晕纹。它完整保留了汉代经锦织造工艺，比蜀锦更堪称“中国织锦的活化石”。



图九三三：傣族织锦

我国四大名绣——苏绣、粤绣、蜀绣、湘绣都在清代叫响。苏绣以苏州为生产中心，“精细雅洁，称苏州绣”（［明］王鏊《姑苏志》）。其

主要工艺特点是“劈丝为之，针细如毫发”（乾隆《上海县志》），用长短不一、直斜交错的数十种针法绣出纯欣赏的画面，绣面平、薄、熨帖，针迹紧密，配色文静。粤绣产于广东，以百鸟、鸡为刺绣题材，针步短，多用金线，甚至用孔雀毛，轮廓多以金勾，色彩明丽灿烂。潮州另有潮州绣，以垫绣工艺为特色，绣面凸起如浮雕。蜀绣以四川成都为中心，用厚而密的彩色丝线，绣于本地生产的重色绸缎上，绣面厚实，色彩浓重，用于渲染喜庆，极富民间风味。湘绣在苏绣基础上诞生，晚清自成体系，多以短针步顺圆形轮廓圈圈刺绣，逐步内收，称“施针”。绣狮、虎等动物逼真真实，有层次感，也为民众欢迎。四大名绣中，苏绣受明代顾绣影响，饶富文人趣味；粤绣追求感官美，蜀绣、湘绣则民间风味浓郁。

农业社会的我国古代，刺绣是妇女必通的女红，举凡衣、裙、鞋、帽、被、褥、枕、帐、椅披、坐垫、桌围乃至荷包、香囊、扇套、镜套、围涎等，多施彩绣，图案多寓意吉祥，反映了我国城乡平民对生活的热爱之情、创造匠心以及吉祥意识。少数民族领口、袖口、衣边的刺绣，不仅使衣物美观，耐磨，耐洗，也是离群时突出于自然环境的求救符号。藏民、苗民、瑶族、黎族、布依族、哈尼族……衣物无不刺绣（彩图二十三）。湘西苗绣以五彩丝线绣在黑、蓝土布上，像夜空中彩虹辉映，充满神秘意味；用线粗，针脚大，图案多夸张、变形、添加和象征，表现出苗民极为丰富的想像力。

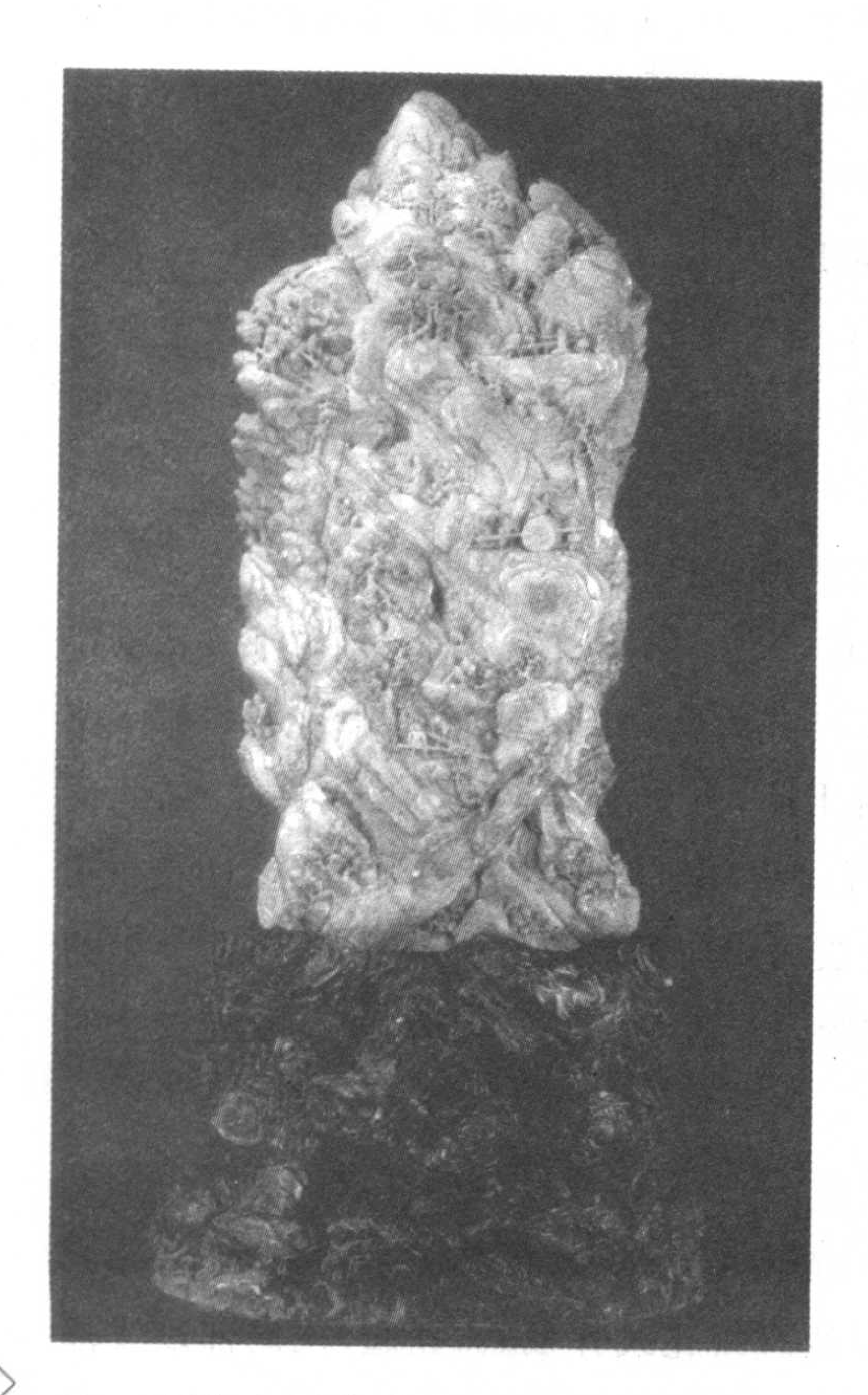
清代，蓝印花布的染缬遍及各地。蓝印花布，即宋元“药斑布”、“浇花布”，“药斑布，俗名浇花布，近年所在皆有”（康熙《松江县志》）。一般以油纸裱糊作纸版，用刀镂刻成花版，覆于织物之上，用石灰、豆粉等调和成防染浆料刷于花版，浆料从花版镂空处漏于布上，待干后，将布浸入蓝靛，晾干，再浸，如此反复。刮去防染的浆料，蓝布上便出现白花，花上有蛛丝般的纹理。蓝印花布花版图案往往以短线、圆点造型，使花版久用而不散脱。山东济宁、河北高阳的彩印花布，以漏版套色印花、木刻阳版印花为主要工艺，图案饱满，染色对比明快。

我国少数民族地区文化生活贫乏，手工染缬便成为妇女农闲生活中消磨时光和寄托情感的手段。云南白族、湖南苗族、贵州布依族、广西瑶族、海南黎族等少数民族擅扎染。将棉织物以线缝绞花纹并抽紧，扎起，或局部以线捆扎，入染后，剪去绳结，绞扎的部分便出现白花。冲洗织物上的浮液，晾干，熨

平。贵州布依族、三江侗族、丹江苗族、黄平亻革家，家家会蜡染，将蜂蜡或石蜡熔成蜡液，用竹刀、铜刀或毛笔蘸取蜡液，在丝棉织物上描画，再反复浸于蓝靛。浸染过程中，蜡片开裂。沸水烫去蜡层，布上留下蜡绘的花纹和丝丝纹理。少数民族的手工染、织、绣，大大丰富了我国染、织、绣的工艺语言，是染织工艺中最富生命力的奇葩。

四、迥然有别的宫廷玉器和文房玉器

自康熙平定准噶尔叛乱以后，新疆版图收归清廷，新疆玉料源源不断进入中原。加之清廷如意馆设造办处管理宫廷玉器制作，因此，玉器业充分发展，宫廷玉器和文房玉器，表现出完全不同的审美风范。



图九三四：清代《大禹治水图》玉山

乾隆爱玉，作咏玉诗近 800 首，把宫廷玉器的制作推向了高峰。他在位时，耗费巨大财力从新疆采集玉料，运到造办处画样，再运到扬州，琢制了《大禹治水图玉山》、《秋山行旅图玉山》、《会昌九老图玉山》等大型玉山。玉山以超大显示出超凡，成为对宫廷财富的炫耀。青玉《大禹治水图》玉山，高 224 厘米，宽 90 厘米，重达 10700 余斤，工程浩大（图九三四）；《秋山行旅图》玉山高 130 厘米，将玉材纵横密布的绺纹琢成山崖皴纹，将淡黄色的瑕疵琢成秋林落叶，匠心巧妙。然而，大型玉山给人的第一视觉印象是其混沌的外形，细致的雕

琢全为外形掩盖，审美十分平庸。因为乾隆喜爱痕都斯坦（在今巴基斯坦）玉器，痕玉大量进口，胎薄如纸，弃玉质之美而满嵌宝石，华而不实。

除了宫廷制玉，北京、扬州、苏州、广州各以制熏炉、山子、仿古玉器、花片见长。江南文人案头的小型玉山子，保留玉璞的天然形状和大面积玉皮，仅于山子某一部位作多层雕镂，形成粗、细、繁、简的对比，其实是扬州工匠对文人山水画的移植，是扬州士大夫文化高度发达的产物，成为有清一代玉器中最富创造性的品种。道光时，苏州阊门外有琢玉作坊 200 余家，苏州清玉愈趋精巧，失却了明玉敦厚古朴的意趣。

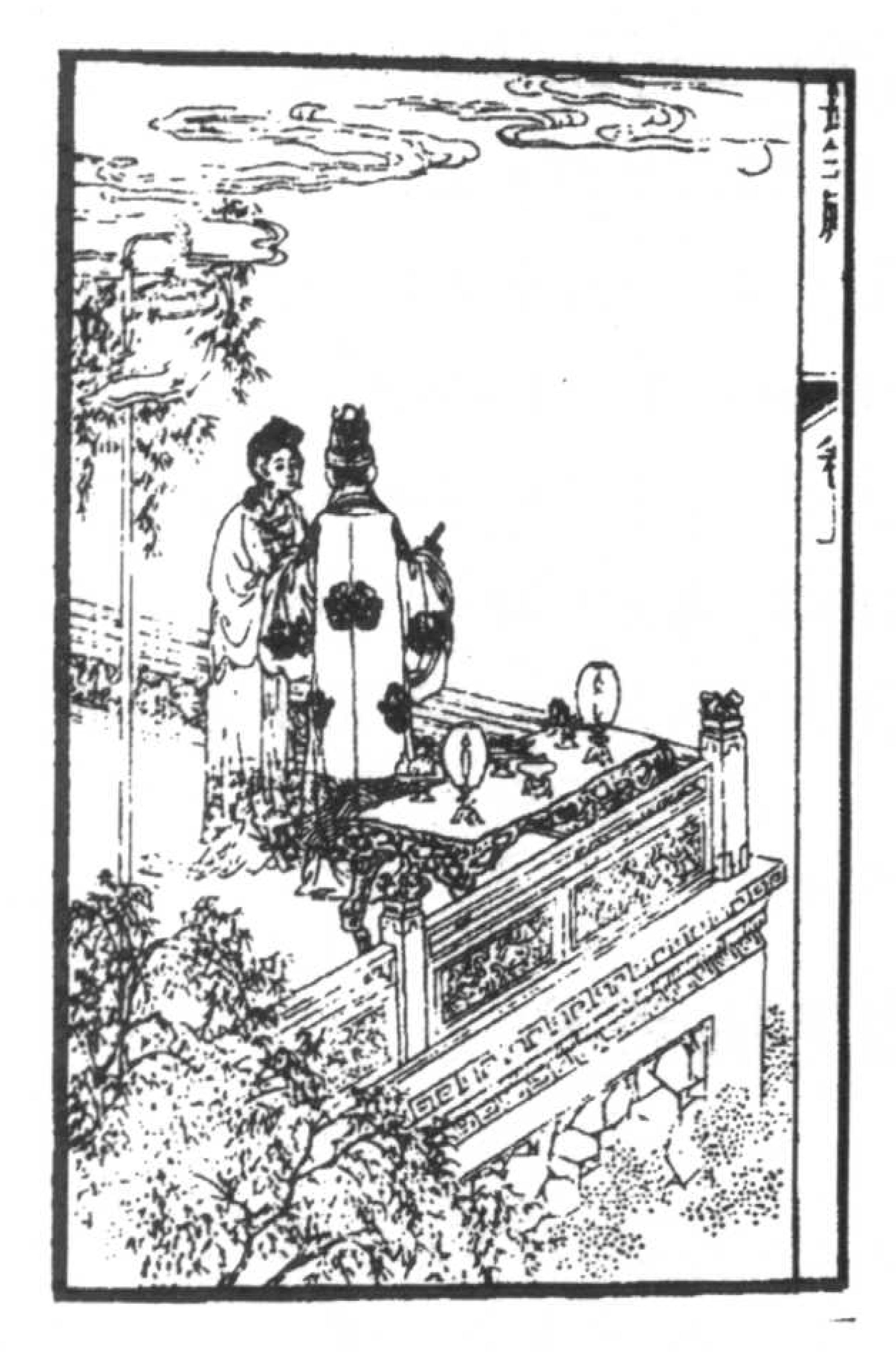
第四节　独领风骚的市民艺术

明中后期以来，随着城市化进程的推进和市民阶层的扩大，市民艺术占据了大半壁江山。章回小说和戏曲成为市民生活的必需，甚至进入宫廷，成为宫掖生活不可缺少的娱乐形式。清初《聊斋志异》、雍正间《儒林外史》、乾隆间《红楼梦》等经典小说先后问世。如果说元杂剧、明传奇分别代表了元、明戏曲的成就，清代戏曲的突出成就则在地方戏。晚清，终于诞生了集地方戏大成的京剧。而在商业氛围浓重的扬州，出现了标新立异的职业画家集群“扬州八怪”。他们上承徐渭、石涛的浪漫主义传统，给乾嘉画坛带来了生气。

一、初期关注现实的传奇和短剧

我国戏剧的雅俗分化，伴随着戏曲发展的全过程。早在元后期，随着统治者对汉人政策的改变，南方文化抬头，原本俚俗的杂剧走向雅化；明中期，文人创作的南杂剧在南方兴起。元末明初，以高明《琵琶记》为标志，文人进入了原本俚俗的南戏创作；明中期，南戏发展为领袖剧坛的传奇，从梁辰鱼、汤显祖到沈璟，极为典型地反映了中国戏曲雅化、规范化的进程。雅化的结果，便是洪昇《长生殿》与孔尚任《桃花扇》这样场上案头皆可观的传奇作品降生。

洪昇（1645—1704），字昉思，号稗畦，浙江钱塘人。《长生殿》长达 50 出，“经十余年，三易稿而始成”，“借天宝遗事，缀成此篇……垂戒来世，意即寓焉”



图九四一：清刻本昆曲《长生殿》插图

（[清]洪昇《长生殿·自序》）（图九四一）。它把唐明皇与杨贵妃的爱情故事与安史之乱的发生发展交织在一起，互为因果，交替推进，揭示了安史之乱的必然性。作者在人物身上寄与了鲜明的爱憎，如对杨玉环性格的塑造，既表现出她作为历史罪人的一面，也表现出她作为政治牺牲品的一面。作者还塑造了郭子仪、雷海青两个忠心报国、大义凛然的英雄形象。“杨玉环的娇妒、李隆基的恣纵、杨国忠的奸诈、安禄山的狡黠、郭子仪的忠直、雷海青的义烈……甚至同是杨妃姐妹的三国夫人，也都有世故与轻浮的明显区别。这种性格的鲜明性，首先是凭借作者高超的语言技巧实现的”①。《骂贼》、《弹词》两出，借老乐工之口一吐块垒，十分动人。《长生殿》既有汤显祖之才情，又不乏沈璟之音律，加上悲欢离合的情节和以寓兴亡的主题，使此剧成为有着深刻社会内容和广博历史意义的鸿篇巨著。②

孔尚任（1648—1718），字聘之，又字季重，号东堂，又号岸堂，山东曲阜人，为孔子64代孙，一生著作仅在呕心沥血的44出《桃花扇》。《桃花扇》用一把扇子为线索，将李香君与复社公子侯方域的爱情故事与南明王朝的覆灭过程交织在一起，满腔热忱地塑造了李香君、柳敬亭等下层人物形象，歌颂了为国捐躯的史可法，对李香君“宁为玉碎，不为瓦全”胆识和作为的描写，是对南明统治集团和身居高位士大夫卑劣行径的强有力鞭笞。剧中老赞礼道白，直陈作者用心。作者“借离合之情，写兴亡之感，实事实人，有凭有据”（[清]孔尚任《桃花扇·先声》），寄托了对国家兴亡的深切哀叹。孔尚任三易其稿，立志“不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣”（[清]孔尚任《桃花扇·小

① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》（中），北京：中国戏剧出版社1981年版，第202页。
② [清]洪昇：《长生殿》，北京：人民文学出版社1983年版。

引》)。《桃花扇》在曲阜孔府由家班开演以后,"王公缙绅,莫不借钞,时有纸贵之誉","长安(指北京)之演《桃花扇》者,岁无虚日……笙歌靡丽之中,或有掩袂独坐者,则故臣遗老也"([清]孔尚任《桃花扇·本末》)。《长生殿》和《桃花扇》因写家国兴亡而有了深刻的社会意义,作品没有了《西厢记》的喜悦和《牡丹亭》的痛快,而是弥漫着人生空幻的感伤,反映了清初特定时代的典型基调。"南洪北孔"成为我国传奇史上的双星。[1]

传奇开放的结构、巨大的包容量,有利于淋漓尽致地展开戏剧冲突,多层次地塑造人物形象,但也带来剧本冗长、头绪繁多的弊病。明末清初,苏州派作家传奇短小精悍,反映民生疾苦,文采与本色兼备,适合舞台扮演,开创了清初写短剧的风气。苏州派作家中,李玉成就杰出。他一生作传奇三四十种,多结构紧凑,情节集中,《千忠戮》、《清忠谱》等,分别以明初建文帝逃亡、晚明苏州市民反魏阉运动为题材,展开尖锐的矛盾冲突和宏大的社会场景,以至清人评《清忠谱》"事俱按实"([清]吴伟业《清忠谱·序》)。[2] 对社会现实的关注和对矛盾冲突的强化,使清初传奇具备强烈的现实感,预示了中国古代审美向近代转换的历史趋势。顺、康之际,吴伟业、尤侗、李渔等,以十五折以下的短剧写男女私情、家常小事,成为短剧的开风气者。李渔短剧构思奇巧,关目灵动,适合舞台表演,受到市民阶层欢迎。

康熙以后,文字狱愈演愈烈,文人战战兢兢,传奇创作远离生活,冗长的篇幅、雕琢的文词、缓慢的节奏,使传奇日趋僵化,离开了民众。乾隆间,蒋士铨等掀起传奇创作的余波。此时,地方声腔已成燎原之势,传奇这一文人创作的戏曲形式,终于时移事易,不得不让出明代中期到康熙年间领袖剧坛的地位,画上了令人叹惋的句号。

二、中期如火如荼的地方戏

元明之际蒸蒸日上的余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔,到了明末,余姚、海

---

① [清]孔尚任:《桃花扇》,北京:人民文学出版社 1980 年版。

② 见苏宁:《李玉和〈清忠谱〉》,北京:中华书局 1980 年版。



盐二腔早已销声匿迹，昆山腔文词艰深，难以广传，弋阳腔却扶摇直上，“苏州(指昆曲)不能与角什之二三”([明]王骥德《曲律》)。弋阳在今江西，古称饶州。弋阳腔“其节以鼓，其调喧”([明]汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》)，以曲谱不严、随口而歌、以鼓击节、鼓声激越、唱腔高亢又有帮腔、适合在大庭广众之下演唱等特点，受到下层民众欢迎。“弋腔始弋阳，即今‘高腔’，所唱皆南曲……向无曲谱，以一人唱而众和之”([清]李调元《雨村剧话》)。清代，弋阳腔艺人在唱腔中增插散文体的“滚白”和韵文体的“滚唱”。如夹入曲词之间，称“夹滚”；如安排于曲词前后，称“畅滚”：统称“加滚”、“滚调”。滚调对剧本反复解释，对情感反复渲染，对情节补充衔接，预示着新的、不同于曲牌体的音乐结构的萌芽。弋阳腔进入京城后变为“京腔”，乾隆间出现“六大名班，九门轮转”的盛况。而当弋阳腔进入清宫，成为御用声腔以后，便失去了它原有的淳朴风味，走上了衰败的道路。同时，弋阳腔与各地民间音乐结合，所操方言又因地改易，演变为各地高腔，如江西乐平高腔和湖口青阳腔、徽州目连高腔和青阳南陵腔、湖北襄阳青戏和麻城高腔、湖南长沙高腔和衡阳高腔、浙江温州高腔、安徽四平腔、闽南四平戏、四川高腔、河南青戏等等。各地高腔，都以干唱、帮腔、滚唱为特点，帮腔形式日渐丰富，湖南高腔中，还出现了“放流”——延伸出可增可减的灵活乐句，戏曲音乐结构又突破曲牌体，向着板腔体推进了一步。清中叶，“高腔”渐成系列，“愈趋愈卑，新奇迭出”([清]刘廷玑《在园杂志》)，俗戏终于压倒了雅戏。

“秦腔”即“梆子腔”，初始指流行于山、陕一带的“同州梆子”和“蒲州梆子”，流传中演变出新的梆子剧种，如陕西有东、西、中、南路秦腔，山西有南、北、中路梆子和上党梆子，河南、河北梆子剧种也很丰富，传入山东成“高调梆子”、“莱芜梆子”，传入安徽成“安庆梆子”，传入湖北演变为“襄阳腔”，传入京城成“京梆”，与“弋阳京腔”争胜，成为京都花部的主要生力军。乾隆年间，梆子腔流传全国。梆子腔进一步突破了曲牌连套的传奇形式，创造出以板腔变化为主的“乱弹”形式。从此，我国戏剧的音乐结构产生了重大变革，成为京剧诞生的前奏。

乾、嘉之际，皮黄腔在湖北兴起。皮黄腔指西皮腔与二黄腔。湖北方言把唱词称做“皮”，“西皮”者，西来之曲也。西皮由襄阳腔发展而来，而襄阳腔(当

地称“楚调”)又来自秦腔,因此,西皮有着秦腔高亢激越的特点。二黄腔“一种说法,是认为二黄腔系由安徽的四平腔发展演变而成的……它舍弃了徒歌、帮腔的形式而采用了器乐伴奏……另一种说法,则是认为二黄腔起于江西的宜黄”①,因其起源于南方,旋律低回缓慢,被称为“南路”。清代,湖北汉口是商业集散中心,西皮腔与流传到当地的二黄腔(当地称“徽调”)长期同台演出,乾隆间,已“专以胡琴为节奏”([清]李调元《雨村剧话》),这就是皮黄腔。皮黄腔成为清后期势头最为强劲的戏曲声腔。

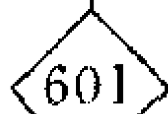
除昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔四类大型声腔体系外,乾隆时,弦索腔在河南、山东兴起,“女儿腔,亦名弦索腔,俗名河南调。音似弋腔,而尾声不用人和,以弦索和之,其声悠然以长”([清]李调元《雨村剧话》)。它以民间俗曲小调联曲,进行演唱。弦索腔中,发展最快的是山东柳子戏,诸腔并用,与大型声腔系统争胜。

元杂剧和明传奇都以剧本为中心;清中叶兴起的地方戏,转向以演员和舞台为中心。花、雅之争和花部得胜,为清代戏曲写下了靓丽的篇章。“雅”指昆曲;“花”指“乱弹”。狭义的乱弹,指皮黄戏。皮黄戏初兴之时,用唢呐或双笛托腔,以后改用胡琴、三弦、月琴等,被昆班讥之为“乱弹”,亦有以秦腔为乱弹者;广义的乱弹,泛指梆子、皮黄、弦索三大声腔系统和扬州乱弹、安徽吹腔、江西宜黄腔等。清代扬州文化昌明,为全国翘楚。为恭迎乾隆六次圣驾,扬州盐商组织了大规模的戏班,“两淮盐务例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之‘乱弹’”②。除了供御消遣的演出,城乡赶集、堂会、庙会中乱弹的演出也如火如荼,与花部争胜。

> 郡城花部皆系土人,谓之本地乱弹,此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人,自集成班,戏文亦间用元人百种,而音节服饰极俚,谓之草台戏。此又土班之盛者也。若郡城演唱,皆重昆腔,谓之堂戏。本地乱弹只行之祷祀,谓之台戏。迨五月昆腔散班,乱

① 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》(下),北京:中国戏剧出版社1981年版,第182页。

② [清]李斗:《扬州画舫录》卷五《新城北录下》,扬州:广陵古籍刻印社1984年版,第103页。





弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。①

可见清中叶，各地乱弹在扬州融合并与雅部争胜的过程。花部体制短小，结构自由，"其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡"（[清]焦循《花部农谭》），受到民众欢迎，因此如火如荼地发展起来。

昆曲迫于乱弹兴起的大势，不得不向乱弹学习，走向通俗化、群众化、地方化，或演变为独立的地方剧种，如武林昆曲、衡阳昆曲、永嘉昆曲、高阳昆曲等；或与乱弹诸腔结合，产生出留有昆曲的新剧种，如湘剧、赣剧、川剧、徽剧、婺剧和乱弹中的昆曲戏等。浙江永嘉昆曲、河北高阳昆曲等，改用当地语言，表演也吸收了乱弹诸腔的长处，从"雅"转变为生活气息浓郁的地方戏，甚至一个地方剧种中多个声腔系统并存，如川剧含"昆、高（高腔）、胡（胡琴戏，即二黄）、弹（秦腔）、灯（灯戏）"，湘剧含"昆、高、南北路（即皮黄戏）"等，嘉庆年间，形成"南昆、北弋、东柳、西梆"在京城争胜的局面。

乱弹的最大特点，是以变化的板腔体取代了传奇固定的曲牌联套体，成为我国戏曲新的音乐结构。板腔变化体基于传统音乐的变奏原则。"板"，指音乐的节拍；"腔"，指音乐的基本旋律。各地地方戏和地方曲艺用方言演唱，方言字音、语调有显著差别，形成地方戏和地方曲艺不同的调式、旋律、节奏，这就是地方戏的"腔"。比较曲牌联套体，在常用慢板（4/4 节拍）、原板（2/4 节拍）之外，板腔变化体有三眼板（3/4 拍）、散板（无节拍的自由吟唱）、流水板（速度较快的 2/4 拍）、垛板（1/4 拍）、摇板五大类，分别表现舒缓、激烈等各种戏剧情绪，演员"按字行腔"，即根据唱词长短和情感起伏作灵活的旋律变化。这就是板腔体。曲牌体剧本用词体，以长短句为特征；板腔体剧本用诗体，以七言和十言为基本格式。曲牌体把固定的曲调编排在一起，曲调固定，不能根据剧情而变化；板腔体或重唱，或少唱到不唱，或重

① [清]李斗：《扬州画舫录》卷五《新城北录下》，扬州：广陵古籍刻印社 1984 年版，第 125 页。

念白，或重武打，根据唱词长短和情感起伏灵活变化。曲牌体呈集曲式，将词安放于套曲的固定格式中，词服从曲，作剧是填词；板腔体则根据内容设计唱段，没有固定的音乐格式，作剧是“安唱”。到此，我国戏曲真正找到了包罗丰富、可以灵活变化的大型音乐结构，真正具备了游刃自如地演唱大型故事的艺术手段①。

地方戏演出的剧目多为折子戏。折子戏剧本是艺人加工民间小戏、编撰历史传说或摘录传奇脚本而来，以梨园抄本的形式流传。艺人的改编不同于文人的创作，往往不再咬文嚼字，而突出展示演员特艺，使人物语言更个性化，舞台形象更丰满（图九四二）。若干出折子戏组成一场演出，看戏不是看脚本，而是看演出。戏曲史上所说的“乾嘉传统”，正是指没有剧作家、只有演员的时代。它标志着我国戏剧大众化、通俗化的最后完成。到此，我国地方戏蔚成大观。傣族、白族、侗族、藏族等少数民族戏剧也蓬蓬勃勃。我国现有317个地方剧种，大部分形成于清中期以后。



图九四二：清代地方戏《药王传》

三、迎合市场的职业画家

清代盐商聚集扬州，盐业的带动使扬州经济达于鼎盛。康、乾在位时，各六次巡幸扬州，更使扬州高筑楼、堂、馆、所，一派繁华景象。袁江、袁耀两代界画家，便活跃于康、乾时的扬州。二袁以青绿楼台界画山水表现盛世繁华，袁耀《阿房宫图》（藏南京博物院），极尽严谨精工之能事；袁江《醉归图轴》（藏旅

① 参见路应昆：《中国剧史上的曲、腔演进》，《文艺研究》2003年第1期。

顺博物馆），一丝不苟又浓淡相宜：是山水界画的杰作。二袁成为扬州地区绘画高潮的前奏。



图九四三 1：[清]高其佩《杂画册》

此时，书画在各大城市以前所未有的规模进入了市场。康熙间，辽宁人高其佩用指头作画，点、线飞动，如筋如骨。手指无法画出长线，笔断意连，别有奇趣；指甲画线坚硬锐利，也非毛笔能及。如《杂画册》十开（藏上海博物馆），随意勾、抹出人物、草虫、花木，民风民情毕现（图九四三 1）。《钟馗图》、《松鹰图》也是其指画杰作。指画丢弃了士大夫清淡蕴藉的审美，以生拙快利迎合市民喜好，给扬州八怪以影响。

在“贾而好儒”的时风笼罩下，扬州盐商成为画家和文化人的经济赞助人；城市的繁华，又使书画成为扬州商贾、市民家居必不可少的陈设。“堂前无字画，不是旧人家”，连店铺、妓院、酒楼、茶肆也必备雅室，张挂字画。它使画家聚集于扬州，书画走向了市场化和世俗化。此时，江南聚集着大批远离正统思想的文人。如寄居于扬州盐商家的学者全祖望，公开提倡“彰人欲”；金陵文人袁枚提倡性灵说，呼唤文艺作品中的个性情感。他们的言论，成为扬州八怪书画的舆论前导。乾、嘉间，画家从全国各地汇聚扬州，只为一个目的——卖画。扬州广阔的书画市场、扬州人登门索画的热情，使他们敢于撕去文人清高的面纱，张贴润格，明码标价。郑燮、金农、罗聘、汪士慎、李鱓、高翔、黄慎、李方膺等 15 位平民画家，或仕途坎坷，或落拓不仕，画风不尽相同，却都张扬个性，桀骜不驯，以笔墨的自由表现，显示着与社会的不协调，一反传统文人画的蕴藉虚静，成为乾、嘉间职业画家的代表，被正统文人目之为“怪”。扬州俗谚“八折”、“八怪”云云，语含讥刺，“八”非确数，“八怪”二字约定俗成，不可拆解。扬州八怪的书画都显示着强烈的个性精神，画家数与“八”相悖，1962 年，有学者

提出改称“清代扬州画派”[1]。因其画风不尽相同，此说尚未得到公认。

时谚云：“金脸，银花卉，要讨饭画山水”（[清]钱大昕《潜揅堂集》卷六），清中期肖像画勃兴，花鸟画扶摇于山水画之上。是市民和市场决定了职业画家的题材选择。扬州八怪以写意花鸟画迎合市场需要，以《百花呈瑞图》、《岁朝清供图》、《一本万利》、《渔翁得利》等吉祥画迎合市民祈祝吉祥的心理需求，甚至将大蒜、芋艿、破盆、乞丐、鬼怪、娼妓等采集入画，市井气取代了传统文人画的书卷气，迎合了扬州追新逐异的市民文化潮流。混迹市场的平民经历和当时书坛的碑学风气，又使他们一反帖学的文弱，转向学碑，诗、书、画、印融于一轴，郑燮的“六分半书”、金农的漆书等等，令人耳目一新。但是，扬州八怪的画，大都纵逸粗简，比较宋元山水画，笔墨语言和人品格调大大地倒退了，因此未能摇撼当时正统绘画的地位。清人讥笑他们，“究嫌笔意躁动，不免霸悍之气”（[清]秦祖永《桐阴论画》），“怪以八名，画非一体。似苏张之捭阖，偭徐黄之遗轨。率汰三笔五笔覆酱嫌粗，胡诌五言七言打油自喜。非无异趣，适赴歧途。示崭新于一时，只盛行乎百里”（[清]汪鋆《扬州画苑录》），语虽刻薄，却是扬州八怪书画为当时社会评价的真实反映。八怪书画的大量问世，将水墨大写意花鸟画普及到市民阶层，品行不高的画家以草率之作沽名钓誉，丧失了中国传统笔墨中蕴涵的人格魅力，导致水墨大写意花鸟画不耐咀嚼、缺少韵味的弊病。以至傅雷认为，扬州八怪只有反抗学院派的热情，没有反抗的真本领、真功夫，“只取粗笔纵横驰骋一阵”，“给后世不学无术投机取巧之人借作遮丑的幌子”[2]。道光年间，扬州盐商衰落，扬州经济也江河日下，画家失去了盐商的经济赞助和昔日的扬州市场，于是从扬州画坛消遁。

扬州八怪中，郑燮声名最著。郑燮（1693—1765），字克柔，号板桥，江苏兴化人，乾隆进士，先后任山东范县、潍县县令，罢归后，专画《兰竹》、《竹石》（藏故宫博物院、上海博物馆、扬州八怪纪念馆）。他之所以为民众欢迎，在于他真实地直面生活，在于他鲜明的人民性。他曾坦言，“学诗不成，去而学写。学写不成，去而学画。日卖百钱，以代耕稼。实因困贫，托名风雅”，不酸，不腐，真率

① 周积寅：《画派刍议》，《周积寅美术文集》，南昌：江西美术出版社1998年版，第246页。

② 傅雷：《中国画创作放谈》，《艺术世界》1998年第4期。





图九四三 2:[清]郑燮《竹石图》

坦荡。他把文人雅士用于寄兴的兰竹画普及到民间,以明显的象征手法表现自我人格,使个性化的笔墨与世俗的审美融合,打破了雅、俗壁垒森严的界线。他融书入画,空勾山石,以草书的长撇画兰叶,少事渲染,洒脱秀劲有余,苍茫厚重不足(图九四三 2)。他认为画意是烟光日影雾气浮动于枝叶之间形成的,也就是说,不是由孤立的形象引起的,而是由虚实结合的"境"触发的;而他作画,能实不能虚;能"得于纸窗粉壁"之实,不能得"日光月影"之虚。他欣赏石涛之画的"乱"与"活",而他恰恰在这两字上不及石涛,他的画便少了石涛花鸟画的蓬勃生意,显得平面化,程式化,被批评为"横涂竖抹,未免发越太尽,无含蓄之致"([清]秦祖永《桐阴论画》)。其书以隶为主,参以各体,美丑互见,自云"乱石铺街"、"六分半书",表现出迎合新奇、取悦世俗的价值取向。

金农(1687—1764),字寿门,号冬心,50 岁左右开始画画,人物、花果、山水全能,画格奇古。扬州画家中,"惟冬心一人,可称入古"([清]秦祖永《桐阴论画》)。他画梅花,用淡墨画干,浓墨画枝,白粉圈花点蕊,如《玉壶春色图》(藏南京博物院),梅干粗壮,顶天立地,繁花密蕊,繁而不乱,见书法用笔和篆刻趣味;画墨梅,简而拙,朴而雅,有金石味;画墨竹,像鸡毛掸,似又不似;画人物,于笔触轻巧中见古拙。其宽笔书法横粗竖细,墨色浓黑,有汉碑趣味,自称"漆书",《节临华山庙碑》堪称杰作。他画《五牛图》,作诗云,"晋公游戏画五牛,最后一匹金络头。不比田家晓晴候,野塘浮鼻野风秋",表现出对自由的强烈渴求;他画马不画鞍,自云"不与人骑更好看",其实是以马喻人,表现不为人役的个性精神。他说,"不趋时流,不干名誉,新篁一枝,出自灵府"([清]金农

《冬心题跋》)，抛却名利，从心而为，使他的创作有鲜明个性。

福建人黄慎(1687—1766)，字恭懋，号瘿瓢，早年学画于上官周，专攻人物，渐渐山水、人物无所不能。作为职业画家，他以书入画，变工为写，把草书变化多端的笔法用于画中，如《渔翁渔妇图》(图九四三 3，藏南京博物院)，书、画均如苍藤盘结，跌宕多姿。画花鸟则比较疏放，如《溪鸭图》(藏扬州博物馆)。黄慎以深厚的书法修养，完成了职业画与文人画的融合。



图九四三 3：[清]黄慎《渔翁渔妇图》

华嵒(1682—约 1762)，字秋岳，号新罗山人，擅长兼工带写的小写意花鸟画。他不取扬州画家之粗疏，而用枯笔、干墨、淡彩，细致刻画禽鸟羽毛的蓬松质感，画风轻灵，设色清丽秀雅近恽寿平，职业画家而有文人意趣。如《黄鹂垂柳图轴》(藏旅顺博物馆)，笔致灵活，备极传神。因此，有学者认为他是“代表正统的花鸟画风的最后一个有影响力的画家”，把他列在“扬州画派以外”①。华嵒山水画如《万壑松风图》(藏南京博物院)兼巨然《万壑松风图》之阴柔和李唐《万壑松风图》之阳刚，刚柔兼济。

扬州八怪各有所擅。罗聘用水墨大写意画人物，用笔拙重，意趣不俗，《鬼

① 洪再新编著：《中国美术史》，杭州：中国美术学院出版社 2000 年版，第 388 页。



趣图》手法近似漫画，意在讽喻现实；画梅则喜画粗干大枝，浓墨渲染，花蕊繁密，笔力厚重，风格疏野狂放。高翔是八怪中以山水画见长的画家，《弹指阁图》（藏扬州博物馆）画天宁寺后宅园，画境静谧，为扬州诸家画中的绝品，画墨梅疏枝瘦朵。李鱓早年向宫廷画家蒋廷锡学没骨画法，后来学画于高其佩，到扬州后，受石涛影响，形成大写意画风，画花鸟随意布置，疏野狂放，时称"画仙"。边寿民擅画芦雁，曾结庐芦苇之中，观察芦雁生态习性，所画芦雁，飞、鸣、食、宿，笔触阔大，苍劲自然。高凤翰晚年右臂病重，改用左手作画，画山水、花鸟奔放纵逸，时见拙趣。李方膺画梅尚简，水墨松竹小品笔法苍劲，不守矩矱，自称其梅"铁干盘根碧玉枝"，"触目横斜千万朵，赏心只有两三枝"。汪士慎画梅，疏干繁花，清妙多姿，有"铁骨冰心"之誉。

四、晚期集南北之长的京戏

清中叶，地方声腔纷纷进军京都。乾隆四十四年（1779 年），秦腔艺人魏长生从四川到京献艺，"京腔效之，京、秦不分。迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部合京、秦两腔，名其班曰'三庆'"，"于是（扬州）春台班合京、秦二腔矣"①。乾隆五十五年（1790 年），四大徽班从扬州进京祝贺乾隆八十寿辰，将徽调带入北京，京师流传"三庆曰轴子"，"四喜曰曲子"，"和春曰把子"，"春台曰孩子"（[清]杨懋建《梦华琐簿》），指四大徽班各以演全本大戏、唱腔、武打和童伶称雄京师。嘉庆末，出现了演剧必"徽班"的局面。道光十年（1830 年），湖北汉剧戏班进京，又以皮黄腔声震京师。咸丰间，徽班艺人博采众长，徽、汉合流，唱、念改作京音，形成皮黄诸腔中影响最大的一种，称"皮黄戏"。同治间，北京皮黄戏传入上海，上海人称"京戏"，京戏从此得名，迅速风靡全国，一度改称"平剧"，现代，则称"京剧"。京剧是皮黄戏的最高峰，是清代地方戏高度发展并且互相融合的结果。如果说宋元南戏和北杂剧各占一方，明代昆曲合用南北曲而以南曲为主，只有到了京剧，才实现了南北戏曲的真正融合。所以，戏曲界以四大徽班进京为京剧诞生的标志。

---

① [清]李斗：《扬州画舫录》卷五《新城北录下》，扬州：广陵古籍刻印社 1984 年版，第 125 页。

皮黄戏在约百年时间里发展为“京戏”，由以下原因促成：徽班被乾隆召入京师，得到皇室宠悦；入京后，对戏装、用具以及布景等力求精进；比较昆曲戏词的典雅、秦腔戏词的俚俗，皮黄戏戏词通俗，妇孺能解；中州音韵超越了方言范围：因此，皮黄戏得以流行全国。京剧虽然“历史甚浅，但因其能博采众家之长，力图进展，故遂日呈蓬勃之象，而逐渐驾于昆、秦、徽、汉各剧之上，几于弥漫全国各埠矣”①。

京戏将角色划分为生、旦、末、净、丑五大类型：“生”扮演男性，分小生、老生、武生等；“旦”扮演女性，分青衣、花旦、老旦、彩旦、武旦、刀马旦等；“末”扮演中年男性；“净”即花脸，分正净、副净、武净、铜锤花脸、架子花脸等；



《取荥阳》刘邦



《取荥阳》项羽

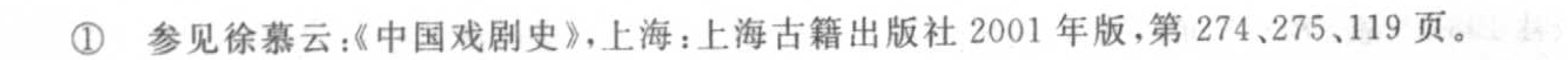


《青龙棍》二排风



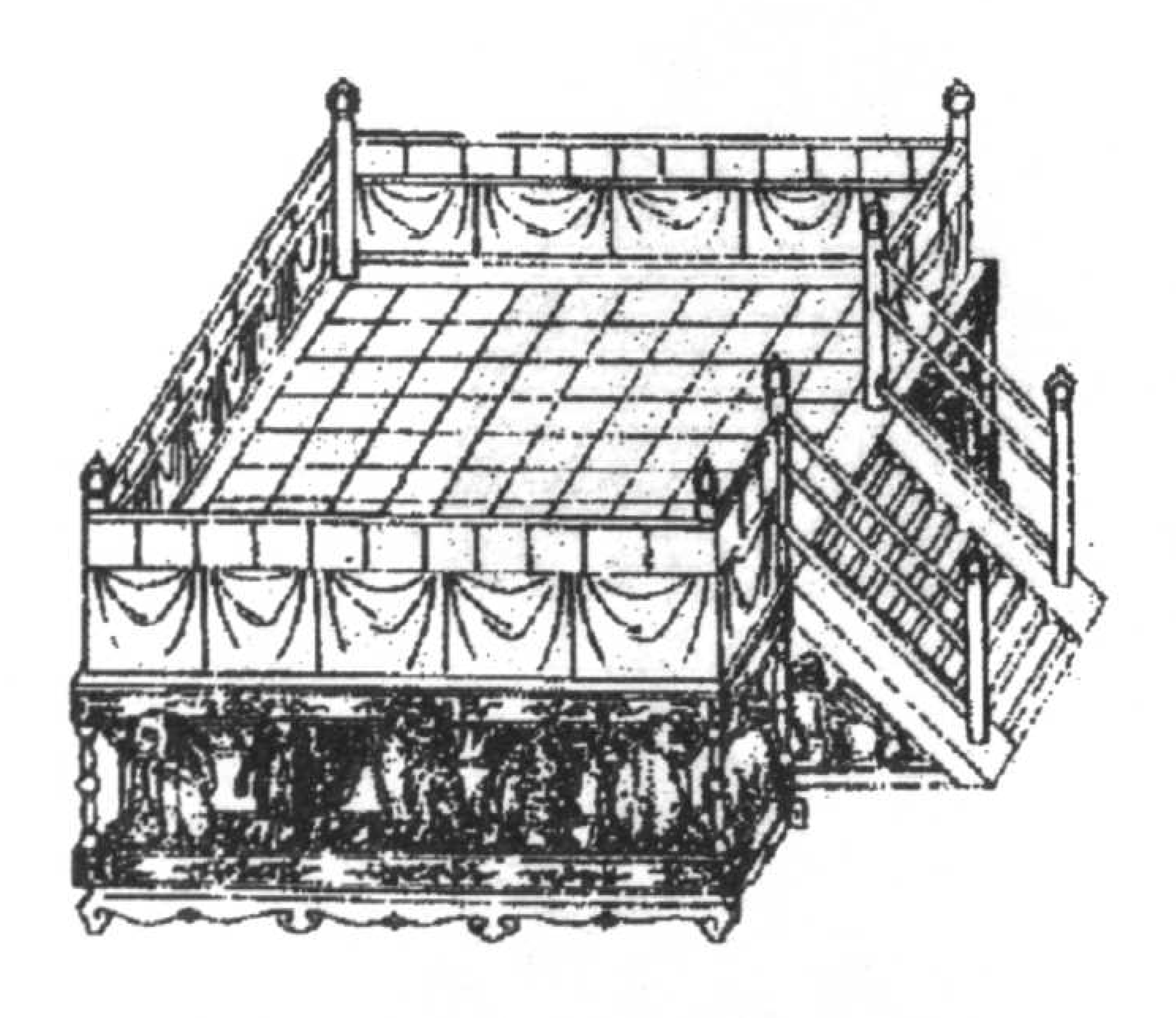
《艳阳楼》青任

图九四四 1：昇平署扮相谱



① 参见徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社 2001 年版，第 274、275、119 页。

"丑"即"小花脸"、"三花脸"，分文丑、武丑等。老生、老旦、净用本嗓唱，青衣旦、闺门旦用小嗓唱，小生大小嗓并用，架子花脸夹以炸音，丑则唱少而做多。每一行当，有唱、念、做、打"四功"，口、眼、手、身、步"五法"，加上"吹"、"拉"、"弹"、"打"四类民族乐器伴奏，形成规范的舞台演出程式。戏装大量运用锦、绣，甚至用云锦、缂丝、漳绒等贵重丝织品；表演中，大量运用长袖、翎子、扇、巾、帕、刀、枪、棍、棒、剑、戟等舞具，武术、杂技也大量采入京戏，扇舞、巾舞、棍舞、剑舞和鹞子翻身、大鹏展翅、金鸡独立等京戏亮相，都从武术、杂技、舞蹈动作中化出，脸谱也比明代更为丰富，关公面如重枣，张飞黑脸，曹操白脸，达摩金脸，阎罗银脸，鲁智深画"螳螂眉"，包公画"浩月额"……人物性格被高度浓缩(图九四四 1)。京剧把戏曲表演艺术推向顶峰，脚本则沦为表演的附庸，创作趋于贫弱。



图九四四 2：舞台雏形——熊罴案

如果说原始戏剧与祭祀仪式交杂，其意义不在审美；宋元，勾栏瓦舍式的演出场所离广场未远，宫中丝弦拍板在"熊罴案"(图九四四 2)上演奏；明代堂会为庆典渲染热闹，家班演出才具备了审美性质；清末茶园中的戏剧演出，则提升了观众鉴赏的目的。剧场的变化，反映了观众审美需求的提高和戏曲审美的增值。清宫内大戏，内容则多忠孝节义，神仙故事。畅音阁大戏台结构复杂，"上层福台、中层禄台，一般都用来表现神仙境界……至于下层寿台，则无论天上、人间、地府、龙宫、魔窟，都要使用它"，表演手段复杂化，甚至用"云兜"、绞盘升降演员，加上鲸鱼喷水、施放焰火种种特技，砌末[①]也"灯彩化"、"机关化"、"写实化"了。张庚以《鼎峙春秋》第一本第一出《五色云降书呈

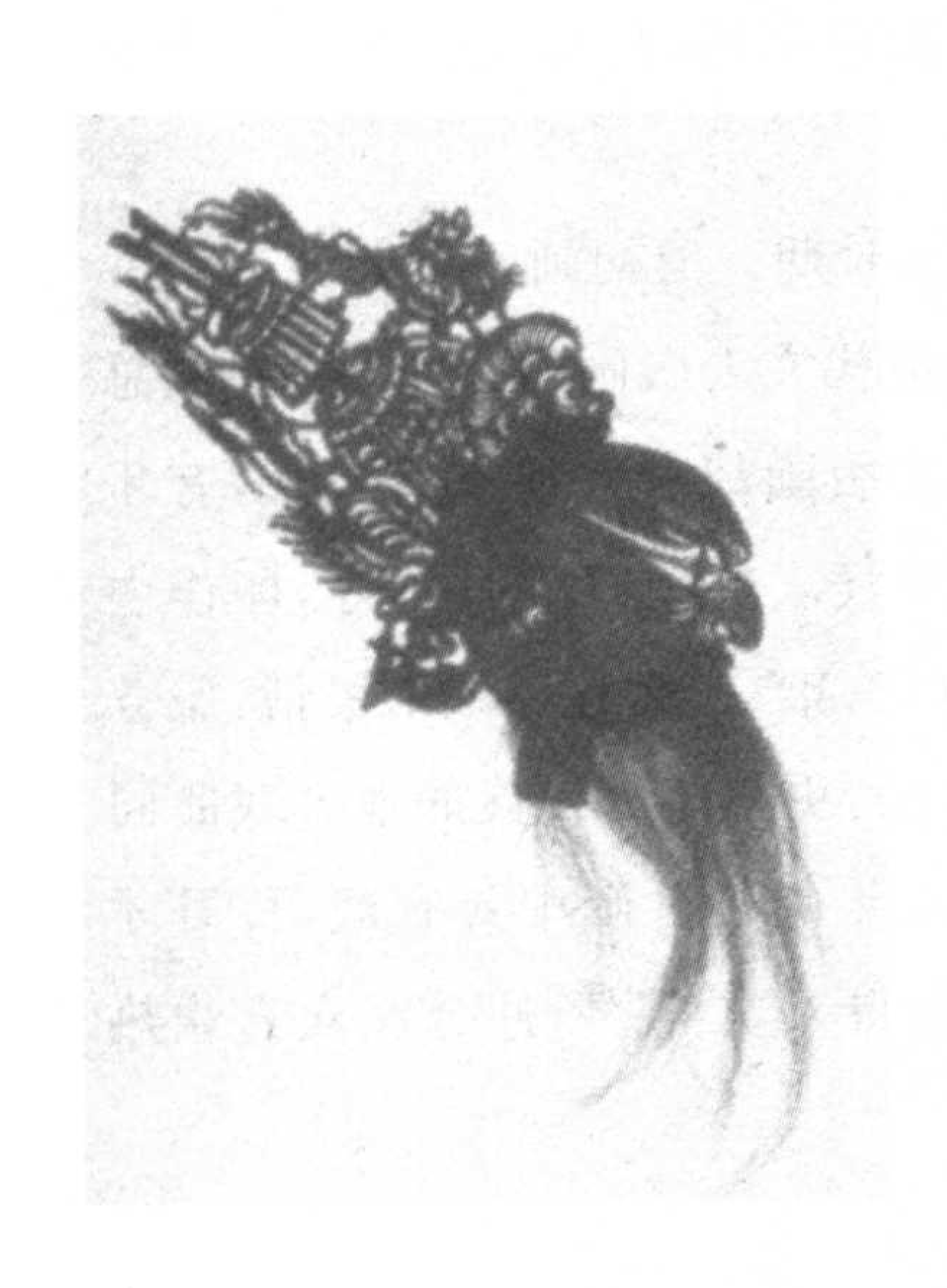
① 砌末，是舞台布景和道具的统称。见张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》(下)，北京：中国戏剧出版社 1981 年版，第 293 页。

瑞》演员进出舞台记录为例，“这个场面，是把大戏台的各部分都使用起来，构成了一幅以中层禄台上的释迦牟尼为中心的、立体的、活动的西天佛国图”①。规模宏大的同时，内容却走向了陈旧荒诞。因此，京戏精华不在清宫大戏，而在民间折子戏。

同、光年间，是京戏发展的盛期，出现了谭鑫培、杨晓楼等著名演员，时称“同、光十三绝”，谭鑫培又与汪桂芬、孙菊仙并称“后三杰”。现代京剧四大名旦，都得到当时旦角大王王瑶卿指点。京剧把中国戏曲的表演艺术推向了顶峰，因此被公认为国剧。但是，京剧历史不如昆曲久远，缺少昆曲创作那样大批文人的投入，历史积淀不如昆曲深厚。它于清末民初红极一时，旋即流年不济，文化精英还没有来得及参与其中，新文化运动的浪潮已经来临。

五、无所不在的民间美术

民间艺术是本元艺术。在历史的长河中，它不断给文人艺术、宫廷艺术、宗教艺术以滋养，而当它走进宫廷，走进书房，走进庙堂，经过改造，便不再是原先有着质朴率真情感和浓郁乡土气息的民间艺术，而沦为伪民间艺术，进而蜕变为文人艺术、宫廷艺术或宗教艺术，新的民间艺术又不断产生出来。因此可以说，民间艺术是最富有生命力的艺术，是一切艺术之母。



图九四五 1：四川皮影

封建社会后期，我国城市经济不断发展，岁时节令中，民俗活动也由简趋繁，市民阶层对民间艺术的需求也由简单趋向复杂，民间艺术的触角延伸到建筑、起居、器用、服饰、宗教信仰、游艺竞技等各个方

① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》(下)，北京：中国戏剧出版社 1981 年版，第 291 页。



面。艺术的平民化走向，使清代民间艺术集历代民间艺术之大成，自成林林总总的庞大体系。其中，既有年画、剪纸、纸马、风筝、纸扎、编织、刺绣、染缬、百结、灯彩、玩具等独立艺术，又有服务于建筑、宗教活动、戏剧演出，依附性很强的砖雕、木雕、石雕、皮影(图九四五 1)、木偶、彩绘、泥塑等装饰艺术。其创作队伍为农村闲暇之时的农民和城市有特殊技艺的匠师。他们以最简单的工具、最易得的材料，最自由地表达主体情感，加上对民俗活动的广泛参与，使民间艺术成为最多地保留了本民族心理、习俗、情感、审美等的艺术形式。

清代民间画工，有店铺，有行会，绘画行多，品足。"行多"指民间绘画适应面广，"寺庙与学舍，粉壁神仙轴，船花酒坛口，龙灯鸡蛋壳"上都有民间绘画，扇面、瓷器、风筝、皮影、纸马、鼻烟壶上，无所不画；"品足"指绘画题材丰富，"要画人间三百六十行，要画神仙美女和将相，要画花木龙凤和鱼虫，要画山水博古和天文"①。民间画工还在街坊设棚，为往来行人写真，"争求写真者，无日间断"([清]嘉庆《续杭州府志》)。社会下层的生活经历，使民间绘画表现出文人雅士所没有的活泼构思和真挚情感。陕西洛川兴平寺发现 50 余幅康熙间水陆画(藏西安碑林博物馆)，线描健劲，敷色浓艳，足可代表卷轴人物画衰落后清代人物画的成就。

清代是我国民间木刻版画守成和集大成的时期。清初画家萧云从，画《太平山水图》43 幅，全以细线勾斫，近似白描，是清代文人版画的杰作②。而从总体看，清代，文人绘制的版画已入窠臼。民间木版画却在各地兴盛起来，有年画、窗画、幡画、门神、纸牌、纸马、灯画和刻有节气表的《春牛图》等等，印作中堂、条山、斗方、圆光等各种形式，表现耕作、收获、年景、元宵等风俗民情，服务于岁时节令活动；以戏文故事为题材的木版年画，更与蓬勃发展的地方戏曲同步。天津杨柳青、苏州桃花坞、潍县杨家埠等地年画，以"画中要有戏，百看才不腻；出口要吉利，才能合人意；人品要俊秀，能得人欢喜"③，迎合民众喜欢热闹和祈盼吉祥的心理，受到民众欢迎。

---

① 引自王伯敏:《中国绘画史》，上海：上海人民出版社 1982 年版，第 641、642 页。

② 萧云从还启发邻人汤天池将其画稿打成铁画，从此，一门兼融工艺的崭新画种在安徽芜湖诞生。

③ 阎丽川:《中国美术史略》，北京：人民美术出版社 1980 年版，第 317 页。

杨柳青年画始于明末。它受清宫“殿版”木刻画的影响，以线刻单色版加人工刷色为特征，构图饱满，线条健劲，好用原色，精工逼真。乾隆间，镇上家家都会点染，年画广销外地，直到鸦片战争，销路未减。苏州桃花坞年画也初创于明末，乾隆后徽刻无闻，吴中版画起而代之，用彩色套版兼着色，套版复杂，色调柔和，深浅变化，世称“姑苏版”。鸦片战争前后，受外来石印和铜版画影响，桃花坞兼印插图、广告，以机制纸张和外来品色(直接染料)取代过去的手抄纸和矿物颜料，作品趋向浮艳，失去古朴醇厚。潍县杨家埠年画受东昌府年画影响，人物造型夸张简练，线刻粗犷率意，着色浓艳，对比强烈，最富乡土气息。山东高密、河北武强、河南朱仙镇、陕西凤翔、四川绵竹、广东佛山等地，也先后成为木版年画之乡(图九四五 2)。



图九四五 2：山东高密木版年画《九狮图》

清代民间小型彩塑，以天津泥人张彩塑、无锡惠山泥人和苏州虎丘泥人为名品。泥人张彩塑一般高一尺左右，造型优美圆润，衣纹圆活自如，敷色鲜艳，风格写实。它以文人之眼看市民之情，将批判、揭露、赞美、同情之心寓于所塑

人物，所以雅俗共赏。如第一代张明山所塑《蒋门神》，借《水浒》人物把天津地界横行乡里、欺行霸世的青皮刻画得入木三分。第二代张玉亭则以三百六十行为题，创作了许多反映平民生活的作品。徐悲鸿亲往其店肆观看，“徘徊其民间写实货品如卖瓜占卜者流与臃肿不堪之僧寮前者久之。此二卖糕者与一吹糖者，信乎写实主义之杰作也，其观察之精到与其作法之敏妙，足以颉颃今日世界最大塑师”①。无锡惠山泥人始于明而盛于清，有粗货、细货之分。粗货即模塑泥玩具，以胖娃娃和动物为题材，用原色涂染，以金、银、黑、白间隔，以浓郁的装饰情味区别于泥人张彩塑的写实。《大阿福》（图九四五 3）夸张变形，舍弃细节，将儿童造型归纳作圆浑饱满的团块，成为惠山泥人的经典作品。细货，指手捏泥人，选取戏文精彩片断，捕捉最富代表性的人物形象，造型在写意与写实之间，上彩则深底上浅花、浅底上深花、白底上暗花、暗底上明花，讲究“新、清、齐、爆”，于装饰意匠之中，见江南艺术的朴素明快。苏州虎丘泥玩以模写人物神情毕肖、小而有趣取胜，明代就已经闻名遐迩，传说艺人能手藏袖中，凭感觉捏出人像。《红楼梦》写薛蟠到苏州，特意购买虎丘泥玩回府送人。广东佛山石湾陶塑人物起于明而盛于清，人物于着衣处施釉，头、手则暴露出胎泥的灰色。它以世俗生活中的平民、僧、道为塑造对象，一变古典艺术的含蓄典雅为淋漓尽致的揭露与描绘。石湾陶塑与宜兴紫砂陶，正可代表了明清世俗和文人审美的两极。



图九四五 3：无锡惠山泥人《大阿福》

我国西藏，自然条件极其恶劣，藏民过着原始状态的游牧、农耕生活，宗教情感十分强烈。元、明，西藏地区与中原来往不断，顺治至乾隆间，西藏地方政

① 徐悲鸿：《对泥人感言》，《徐悲鸿艺术随笔》，上海：上海文艺出版社 1999 年版。

权与中央政权联系空前密切。西藏艺术既保留了原始宗教的炽热情感，又吸收了中原先进的工艺技术，创造出了封闭的原始社会不可能有、开化的中原社会也不再有的灿烂艺术，如唐卡、青铜佛像、地戏面具等。西藏艺术被文明开化地区的人们叹为奇迹。

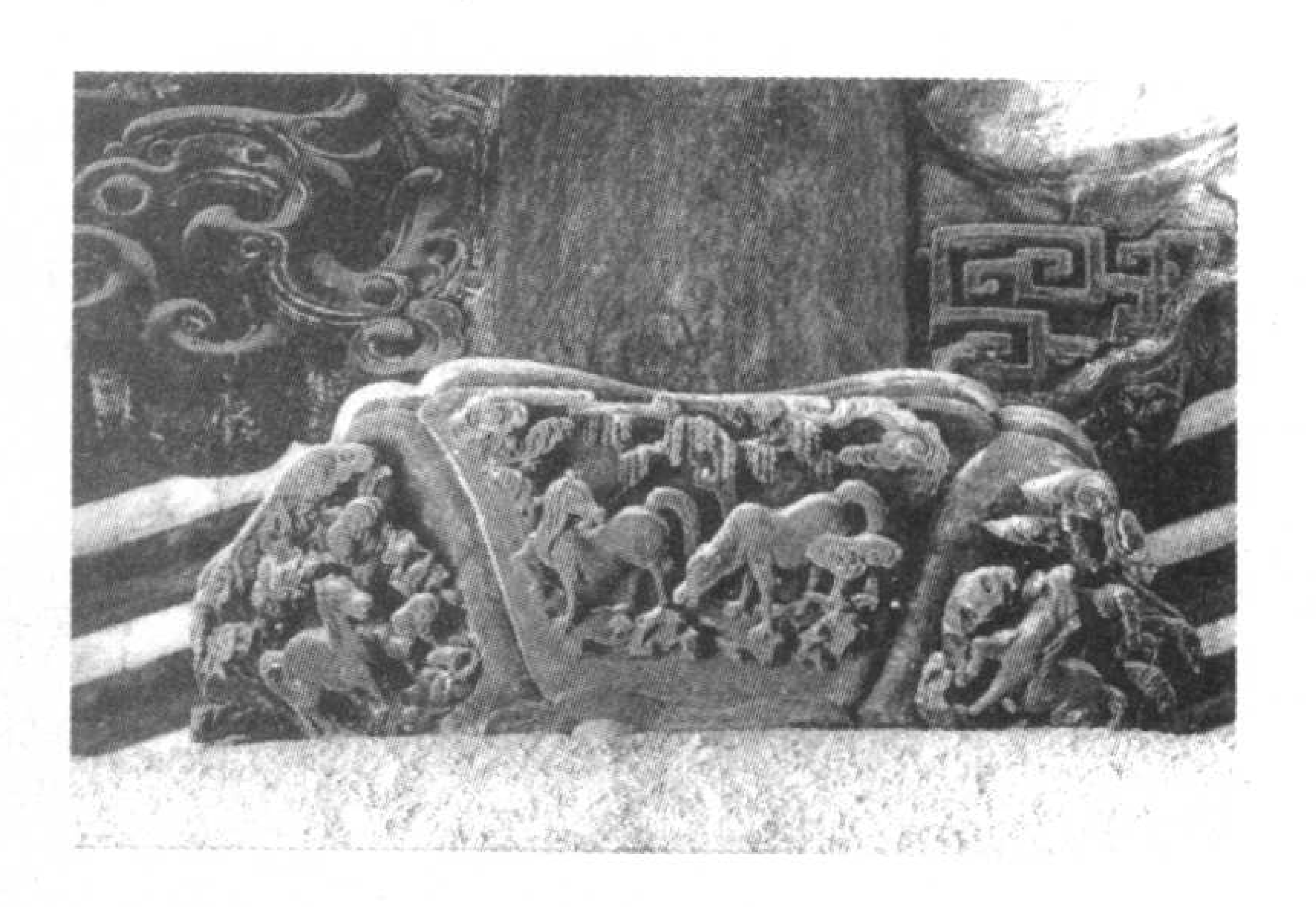
唐卡专指藏族宗教题材的布轴画或堆绣画，其中，用丝绢制作的称“国唐”；用颜料描画在布、皮上的称“智唐”。因底色不同，又分“彩唐”、“金唐”、“银唐”、“黑唐”、“朱红唐”、“版印唐”等。还有织锦唐卡、缂丝唐卡、珍珠唐卡、白描唐卡等等。它以工笔重彩为主要绘画手法，造型写实又夸张，护法神一派力拔山兮气盖世的威武，度母见诡秘的笑容和性感的体态，表现出异于中原艺术的强悍犷厉。其构图达到了最大限度的饱满；其配色多用不透明矿物颜料，尤擅使用原色，间以白、绿，浓艳的色块为金、银、黑线条间隔，对比响亮又稳定祥和，极富艺术感染力（图九四五 4）。布达拉宫藏有长 45 米、宽 35 米的唐卡一幅，晾晒时，铺满整个山坡，其大、其精、其艳，为汉人工笔重彩画莫及。藏人铸造的青铜佛像，每个关节、每个指头都躁动不安，喷发出野性和活力，敦煌莫高窟艺术馆有集中陈列。藏人的地戏面具，木、角、麻、布、毛、树枝无所不用，造型夸张奇特，雕刻粗犷犷厉，敷色厚重，是原始艺术的活化



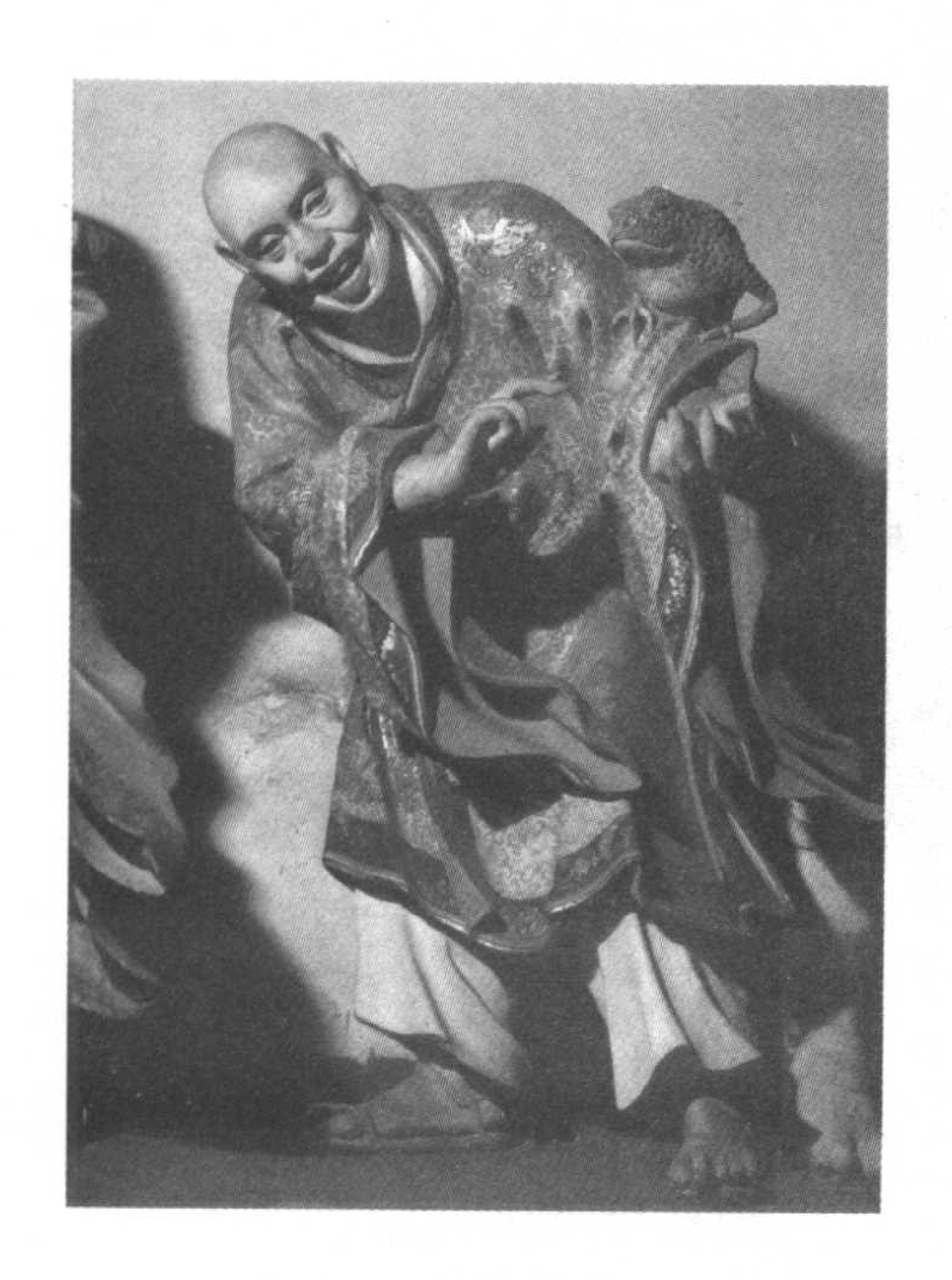
图九四五 4：唐卡



图九四五 5：藏人地戏面具



图九四五 6：建筑大木作雕刻
安徽歙县大阜潘氏宗祠



图九四五 7：清代彩塑罗汉
昆明筇竹寺天台来阁

石（图九四五 5）。藏民的小泥塑“擦擦”和封经板木雕、风马旗版画等，无不表现出藏民强悍的生命力量和原始的审美趣味。

清代建造了很多寺庙、会馆、祠堂、书院。这些建筑往往不厌装饰，石雕、砖雕、木雕、彩绘繁缛。如造于乾隆间的河南开封山陕甘会馆和山东聊城山陕会馆，造于光绪间的广州陈氏书院等，石、砖、木三雕和灰塑、陶塑以及铁铸、铜铸等，错杂堆叠，五彩缤纷，令人眼花缭乱。徽州祠堂的砖、木、石雕，可称佳绝（图九四五 6）。寺庙彩塑和壁画进一步世俗化。昆明筇竹寺天台来阁彩塑五百罗汉，是清光绪间四川艺人黎广修与弟子的作品（图九四五 7）。罗汉或举步徐行，或回身反顾，或嬉皮笑脸，或窃窃私

语，全是些三教九流、市井众生，既缺乏含蓄，更远离崇高。它是市民思潮的产物，“发扬的是明清以来世俗化的人文精神和写实技巧，对应的是白话文学的发达、平民文化的兴起”①。筇竹寺彩塑最为典型地反映了清代市民精神，只有把它放在市民文化的大潮之中，才能对它做出准确评价。泰安岱庙壁画《东岳大帝回銮图》场面恢弘，是有清一代寺庙壁画中比较可取的一幅。

六、山花遍野的歌舞曲艺

宋代以来，我国宫廷乐舞衰败，歌舞从庙堂走向城市、乡村和边陲，曲艺也随俗文化的发展流行起来。清代民族民间歌舞曲艺，最为全面地反映了我国农业社会民族民间歌舞曲艺成熟期的面貌，因此，清代是我国民族民间歌舞曲艺集大成的时期。



图九四六 1：汉族扇子舞（今人表演）

汉族民间歌舞是我国民间歌舞的主体，龙舞、狮舞流行极广。龙是中华民族远古的图腾。它翻江倒海，九曲盘旋，表现的是宇宙大生命的律动。汉民族龙舞就有布龙、草龙、水龙、百叶龙、板凳龙、香火龙等 20 多种，龙舞甚至远传到布依族等少数民族地区。狮舞寓意吉祥，有线狮、板凳狮、狮子滚绣球等多种，二人合扮一头狮子，配合默契地做出跌、爬、滚、打、抖毛、搔痒等各种动作，富有生活气息。秧歌、腰鼓、花

① 于坚：《哭泣的诸神》，《艺术世界》1997 年第 6 期。

灯、旱船、高跷、花鼓灯、霸王鞭、采茶灯、面具舞等等，加上手绢、扇子、彩灯、花伞、莲湘、长绸、高跷、旱船、花轿、竹马等形形色色的舞具，使民间舞蹈如彩蝶翻飞，百花竞艳，变化多端(图九四六 1)。民间舞蹈给地方戏曲以直接影响，一些民间歌舞甚至发展为民间戏曲，如江浙花鼓舞发展为花鼓戏，福建采茶灯发展为采茶戏，云南花灯发展为花灯戏，等等。

秧歌初始为农民插秧时的山歌，宋代就已经“家家麦饭羹，处处秧歌长”([宋]陆游《时雨》)，南宋画家马远绘《踏歌图》，正是秧歌民风的写照。清代，粤东农民仍然在捶鼓声中插秧，“群歌竞作，弥日不绝，谓之秧歌”([清]李调元《粤东笔记》)。秧歌甚至进入了城市和宫廷，发展为民俗节令中举国欢庆的自娱歌舞，蒙古族、满族等少数民族也扭起秧歌。各地秧歌风格不同，有的包括小车、高跷、旱船、狮子、龙灯、傩舞、面具舞和各种民间杂耍，每逢庙会、灯节或迎神赛会，秧歌队走街串巷，各种歌舞一起出动，“走会”的人群、演出的队伍浩浩荡荡，观者如市(图九四六 2)。



图九四六 2：清代“走会”片段

我国民族众多，少数民族多能歌善舞，代表性舞蹈如壮族打桩舞，瑶族长鼓舞，土家族摆手舞，满族太平鼓，高山族做田舞，黎族竹竿舞，苗族的跳月、打歌和芦笙舞，维族的木卡姆和盘子舞，蒙古族的安代和筷子舞，傣族的笠帽舞和象脚鼓舞，藏族的囊玛、雪狮舞、跳锅庄和面具舞等等。它们往往依附于民俗活动，群起参加，业余性质，舞者情绪热烈，气氛欢快，其民俗意义大于审美

意义。现代，少数民族舞蹈才逐步发展为独立的表演舞蹈。根据《中国民族民间舞蹈集成》调查统计，我国56个民族至今存活的民间舞蹈达千余种。

我国民歌生动活泼，旋律优美，在民间代代相传，代有润色，清代为城乡人民广泛传唱。陕北信天游、晋西北山曲、内蒙爬山调、陇中花儿、客家山歌等等，方言、旋律各不相同，散发着浓郁的乡土气息。江南民歌婉转细腻，西北民歌高亢激越，西南民歌俏皮优美，东北民歌宽广嘹亮，新疆民歌热烈欢快，西藏民歌辽阔远扬，其内容莫不贴近生活，令听者感觉无比亲切。

我国民族乐器，以二胡流传最广。明末出现了琵琶名家汤应增，唢呐、扬琴等分别从波斯、琉球传入，形成"吹"、"拉"、"弹"、"打"四类民族乐器，加上东北的管子、西南的笙、内蒙的马头琴等等，汇成多民族的乐器大家族。锣鼓乐以江南"十番锣鼓"有名，又称"十样锦"，八人用九种乐器演奏，清初加以管弦，称"新十番"，《扬州画舫录》称《十番鼓》；吹打乐以西安鼓乐最有特色，以笛子为主，笙、管为辅合奏；鼓吹乐以冀中笙管乐等为代表；还有江南丝竹、广东音乐、福建南音、潮州弦丝、陕北唢呐、山西八大套等等，少数民族的芦笙、冬不拉等，各以优美的旋律、浓郁的生活气息赢得民众喜爱。比较西方乐器人工材料、间接发声、乐音立体发响等特点，我国民乐器材料都取自自然，给人温馨亲切的美感；演奏直接发声，心声直接转变为乐音；以清晰的单线旋律表现复杂的情感变化，旋律可以延伸。我国民间器乐表现天地大化、宇宙运行的生命律动，更以和谐为美，更接近天籁。

清中叶以后，地方曲艺全面成熟，地方曲种纷纷兴起。北方艺人以鼓词与本地民歌、小曲结合，创造出"大鼓"的说唱形式，有北京、天津一带的京韵大鼓、河北的西河大鼓、山东的梨花大鼓等等。对山东梨花大鼓艺人王小玉的演唱，刘鹗有一段精彩绝顶的描述：

> 王小玉……声音初不甚大，只觉入耳有说不出的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏贴；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后，渐渐地越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝……愈翻愈险，愈险愈奇……如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了……约有两三分钟之久，仿佛



有一点声音从地底下发出。这一出之后,忽又扬起,像放那东洋烟火,一个弹子上天,遂化作千百道五色火光,纵横散乱。这一声飞起,即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指,忽大忽小,同她的声音相和相合。有如花坞春晓,好鸟乱鸣。耳朵忙不过来,不晓得听哪一声为是。正在缭乱之际,忽听霍然一声,人弦俱寂。这时台下叫好之声,轰然雷动。([清]刘鹗《老残游记》)

弹词流行于江南一带,清中叶在苏州、杭州、江宁(南京)、扬州发展很快,有苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词等等,进而传入北方城市。打花鼓初起于安徽凤阳,且歌且舞且鼓,继而广传民间。乾隆时,郑燮、金农、徐大椿诸家都参与了民间曲艺道情的创作,郑燮《道情十首》,勾画出渔翁、樵夫、和尚、道士、乞丐等众生画卷,可谓千古绝调①。清代地方曲艺还有:评书、相声、快书、琴书、俗曲、单弦、二人转、十不闲、莲花落等。少数民族也有自己的曲艺,如蒙古族的好力宝、白族的大本曲等等。据《中国民族民间曲艺集成》统计,我国56个民族至今存活的民间曲艺多达346种,其中绝大多数形成于清代。

民间歌舞曲艺传入宫掖,清宫乐舞除搬用前代文舞、武舞呆板的仪式外,还将弯弓骑射、表现满族祖先狩猎生活的《莽势》舞搬入宫廷。康熙时迎春大典,宫中要举行大规模的演出活动,不仅《莽势》舞参加了演出,形形色色的民间歌舞曲艺也参加宫中庆典(见[清]汤右曾《莽式(势)歌》)。新疆、西藏、缅甸、越南、尼泊尔、朝鲜、蒙古等八部少数民族的乐舞和外国乐舞也进入宫中。乾隆时,将《莽势》舞改编为《庆隆舞》、《世德舞》、《德胜舞》。民间乐舞走进宫廷,形式便走向僵化。可以说,清代歌舞曲艺的成就尽在民间。

第五节　初期理论的开创和晚期理论的总结

我国历史上,出现过一次次大动荡、大分化、大改组,动荡和混乱理应带来艺术的停滞,可是,却往往带来思想的精进和学术的突破。明末清初、清末民初便是这样两个历史关捩。前者的背景是浪漫主义思潮,后者的背景则是西

① 郑板桥书《道情词》墨迹,藏广东省博物馆。



风东渐和世界剧变。清初《闲情偶寄》如奇峰突起，《画语录》如平地惊雷，都是浪漫主义思潮创新精神的产物；清末刘熙载《艺概》总结我国古典艺术，同时折射出时代审美的变化。李渔、石涛、刘熙载的艺术理论，成为有清一代高高树起的理论标杆。

一、刻意求新的《闲情偶寄》

李渔（1611—1680），字谪凡、笠鸿，后字笠翁，浙江兰溪人，是明末清初浪漫主义文人中极具代表性的一位。他曾中秀才，赴乡试不果，从此绝意仕途，专心从事传奇与小说的创作，著传奇《比目鱼》、《风筝误》、《凰求凤》等十种，合称《笠翁十种曲》；又著短篇小说《十二楼》、《无声戏》，长篇小说《回文传》等。康熙十年（1671）撰艺术随笔《李笠翁一家言全集》十六卷，其中《闲情偶寄》八部，广涉戏曲、园林、建筑、工艺、养生、园艺、饮馔等内容，《词曲》、《演习》、《声容》三部论戏剧，《居室》、《器玩》两部论园林造物，总结文人生活美学，文字清新，议论独到，表现了他全面的艺术修养和生活智慧。李渔自云其文"未经绳墨，不中体裁……不过自为一家，云所欲云而已"（[清]李渔《闲情偶寄·序》），正是这"不中体裁"、"云所欲云"的文字，奠定了李渔在中国古代美学史和艺术史上的重要位置。

（一）李渔戏曲艺术思想

《闲情偶寄》中，《词曲部》谈剧本创作的规律，《演习部》谈导演和演出技巧，两部被结集出版，名《李笠翁曲话》，是《闲情偶寄》乃至李渔全部著作中最有价值的部分；《声容部》谈如何选择和训练演员，精华混见于糟粕。这三部，是我国古代戏曲从编到导到演艺术规律的系统总结。

1.《词曲部》

《词曲部》包括《结构》、《词采》、《音律》、《宾白》、《科诨》、《格局》六篇，从主题、情节、人物、辞章诸方面，论述剧本文学的创作规律，系统而详备。李渔把剧本创作与"导"、"演"结合起来，其理论有超出文学理论的独特价值。

《结构第一》指出，戏曲结构并无一定准绳，要在对整体布局精密构思，"必



俟成局了然，始可挥斤运斧”。接着就“戒讽刺”、“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“戒荒唐”、“审虚实”七个方面提出自己的识见。李渔说：“传奇一书，昔人以代木铎，因愚夫愚妇识字知书者少，劝使为善，诫使勿恶。其道无由，故设此种文词，借优人说法，与大众齐听，谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避”。向不识字不知书的“愚夫愚妇”进行伦理说教，是戏曲一贯的和主要的功能。由于戏曲的教化功能，因此，不能把戏曲当作“报怨”或“欺善作恶”的工具，要“戒讽刺”（《结构第一·戒讽刺》）。

古代戏曲往往围绕一人一事展开冲突，有明确的主人公、明确的剧情线索和明确的戏剧冲突。李渔总结道：

> 古人作文一篇，定有一篇之主脑。主脑非它，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设；即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设：此一人一事，即作传奇之主脑也。

他批评“不知为一事而作”的传奇，如“断线之珠、无梁之屋，作者茫然无绪，观者寂然无声”（《结构第一·立主脑》）。而“《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情。三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口，以其始终无二事，贯串只一人也”（《结构第一·减头绪》）。李渔提醒人们“每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者欲其照映，顾后者便于埋伏”（《结构第一·密针线》）。“立主脑”、“密针线”、“减头绪”等观点，都强调了戏曲谋篇要中心明确，不枝不蔓，一线到底，使观众容易理解和记忆。

主题既定，就得着手安排情节，塑造形象。李渔强调情节的“奇”与“新”：

> 人惟求旧，物惟求新。新也者，天下事物之美称也。而文章一道，较之他物，尤加倍焉。戛戛乎陈言务去，求新之谓也。至于填词一道，较之诗赋古文，又加倍焉。非特前人所作，于今为旧，即出我一人之手，今之视昨，亦有间焉。昨已见而今未见也，知未见之谓新，即知已见之谓旧矣。古人呼旧本为“传奇”者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见非“奇”不传，“新”即“奇”之别名也。若此等情节业已见之戏场，则千人共见，万人共见，绝无奇矣，焉用传之？是以填词之家，务解传奇二字。欲为此剧，先问古今院本中，曾有此等情节与否。如其未有，则急急传之。

否则枉费辛勤，徒为效颦之妇。（《结构第一·脱窠臼》）

戏曲“因奇而传”，奇不从荒诞怪异中得来，而从寻常闻见、人情物理中得来：“凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外。无论词曲、古今文字皆然。凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽”（《结构第一·戒荒唐》）。求新奇的思想，贯串于《闲情偶寄》全书。

如何塑造人物形象？李渔提出典型化的理论，“传奇无实，大半皆寓言耳。欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之。亦犹纣之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉”。把某一类人的本质特征集中在一个人身上，正是艺术作品的典型化。从典型化的理论出发，李渔反对对戏曲作品考证索隐，“凡阅传奇而必考其事从何来，人居何地者，皆说梦之痴人，可以不答者也”。李渔还提出，对眼前并非实有的人和事，可以“凭空捏造”：“若纪目前之事，无所考究，则非特事迹可以幻生，并其人之姓名亦可以凭空捏造，是谓虚则虚到底也”；而对往事和古人，则不能虚构，“若用往事为题，以一古人出名，则满场脚色，皆用古人，捏一姓名不得；其人所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得……是谓实则实到底也”（《结构第一·审虚实》）。李渔将戏曲结构理论延伸到戏曲功能、戏曲创新、人物塑造、戏曲真实等多方面。

主题、情节、人物构成了传奇的骨架，辞章则是传奇的血肉。在《词采第二》中，李渔对传奇辞章的特殊性作了生动而又详尽的论述，其主要观点有：

“贵显浅”而“忌填塞”。

诗文之词采，贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明。词曲不然。话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳、深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词，不问而知为今曲，非元曲也。元人非不读书，而所制之曲，绝无一毫书本气，以其有书而不用，非当用而无书也。后人之曲，则满纸皆书矣。元人非不深心，而所填之词皆觉过于浅近，以其深，而出之以浅；非借浅，以文其不深也。

他赞扬元杂剧的浅近，浅非不读书，而是深人浅出。浅显的反面是填塞，“填塞之病有三：多引古事，迭用人名，直书成句。其所以致病之由亦有三：借典核以明博雅，假脂粉以见风姿，取现成以免思索”。好用典故，好取现成，使元以后

戏曲不如元曲明白晓畅。李渔并不一概反对用典，他反对的是“幽深”、“隐僻”之典，如有“耳根听熟之语，舌端调贯之文，虽出诗书，实与街谈巷议无别者”，也在可用之列。强调曲文浅显，是因为诗的欣赏对象是文人，欣赏方式是反复阅读，反复品味；戏曲的欣赏对象是平民，欣赏方式是不可重复的听和不可重复的看。因此，诗文贵蕴藉典雅，曲文贵直说明言，“传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇女小儿同看，故贵浅不贵深……能于浅处见才，方是文章高手”（《词采第二·忌填塞》）。李渔坚持戏曲的俗文化方向，把戏曲的通俗化和艺术性结合了起来，见出其顺应历史潮流的积极意义。

“重机趣”而“贵自然”。机趣是不假造作、自然而然的趣味，“机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气……故填词之中，勿使有断续痕，勿使有道学气”（《词采第二·重机趣》）。机趣离不开科诨，“科诨虽不可少，然非有意为之。如必欲于某折之中，插入某科诨一段，或预设某科诨一段，切入某折之中，则是觅妓追欢，寻人卖笑，其为笑也不真，其为乐也亦甚苦矣。妙在水到渠成，天机自露，‘我本无心说笑话，谁知笑话逼人来’，斯为科诨之妙境耳”（《科诨第五·贵自然》）。

“戒浮泛”而“求肖似”。戏剧人物既要典型化，又要个性化，“情乃一人之情，说张三要像张三，难通融于李四”；人物语言也应典型化和个性化：

> 如前所云《琵琶·赏月》四曲，同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月。所言者月，所寓者心。牛氏所说之月，可移一句于伯喈？伯喈所说之月，可挪一字于牛氏乎？夫妻二人之语，犹不可挪移混用，况他人乎？（《词采第二·戒浮泛》）

个性化的语言，来自作者设身处地的想象：

> 欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。（《宾白第四·语求肖似》）

李渔的“一人之情”、“代此一人立心”、“说一人，肖一人”，与“老黑格尔所说的，

是一个'这个'"[1]如出一辙。充分调动艺术想象，把剧中人物的独特个性和心理活动揣摩透彻，才能创造出个性化的人物形象。

如果说《结构第一》、《词采第二》探讨的是剧本创作的一般规律，《音律第三》、《宾白第四》、《科诨第五》、《格局第六》则主要探讨剧本创作的特殊规律。如《音律第三》总结出戏曲剧本"慎用上声"、"少填入韵"的特殊规律，因为上声不能悠远，入声无法延长；《宾白第四》指出宾白的重要性，"一句聱牙，俾听者耳中生棘；数言清亮，使观者倦处生神"，宾白应注意平仄，"能以作四六平仄之法，用于宾白之中，则字字铿锵，人人乐听，有金声掷地之评矣"。李渔之前，戏曲大多重曲轻白，李渔把宾白提到与曲文同等重要的位置。他认为，《琵琶记》、《西厢记》等名剧，传唱已久，"童叟男妇，皆能备悉情由。即使一句宾白不道，止唱曲文，观者亦能默会"；而新剧"其间情事，观者茫然"，必须借宾白了解剧情。宾白之多，是以少胜多，"谓不可删逸之多……意则期多，字惟求少"（《宾白第四·文贵洁净》）。

李渔"身代梨园"的思想尤其值得称道。他批评不顾表演实际的案头之作，"因作者只顾挥毫，并未设身处地，既以口代优人，复以耳当听者，心口相维，询其好说不好说，中听不中听，此其所以判然之故也"，提倡案头与场上兼顾的创作，"手则握笔，口却登场，全以身代梨园，复以神魂四绕，考其关目，试其声音，好则直书，否则搁笔。此其所以观、听咸宜也"（《宾白第四·词别繁简》）。

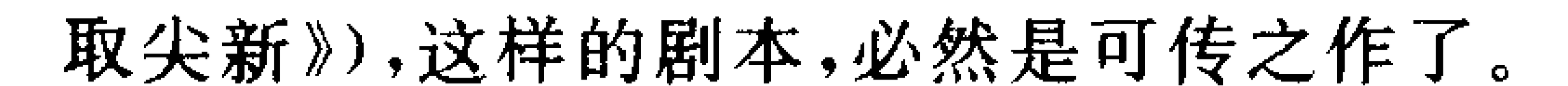
《格局第六》总结了排场关目的设计规律，大抵"家门"明说，"冲场引子及定场诗词全用暗射"，"有名脚色不宜出之太迟"，小收煞应埋悬念，大收煞人物团圆。要水到渠成，又要波澜突起，"开场用末，冲场用生。开场数语，包括通篇；冲场一出，酝酿全部。此一定不可移者。开手宜静不宜喧，终场忌冷不忌热"。这样，方能变化紧凑，张弛有度。

能从主题、情节、人物、辞章诸方面，惨淡经营，严格推敲，剧本"列之案头，不观则已，观则欲罢不能；奏之场上，不听则已，听则求归不得"（《宾白第四·意

---

① 〔德〕恩格斯：《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第4卷，北京：人民出版社1972年版，第453页。





取尖新》)，这样的剧本，必然是可传之作了。

2.《演习部》

《演习部》包括《选剧》、《变调》、《授曲》、《教白》、《脱套》五篇，字字珠玑，是我国古代最早的导演理论。此部中，李渔提到"口授而身导之"的"优师"，相当于今天的戏剧导演。李渔正是从"优师"的实践经验出发，总结了导演艺术的规律。

《选剧第一》谈怎样挑选剧本。剧本的好坏是演出能否成功的先决条件。因此，导演所要做的第一件事，就是挑选剧本，"吾论演习之工而首重选剧"。一个有经验的导演挑选剧本的时候，已经能够预见到剧本的舞台效果了。如果剧本不能激活导演的激情和想象，那么，他就不能导好这部戏，也就不能选择这个剧本。选剧不在趋时风，而在合人情，"予谓传奇无冷热，只怕不合人情。如其离合悲欢，皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝。即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震天动地"。戏曲要感动观众，必须"在饮食居处之内，布帛菽粟之间"真实地反映社会人生的情状。不以生活真实为根底的戏曲，是没有生命力的。

《变调第二》谈导演怎样改编剧本。确定剧本以后，导演得根据演出需要，对剧本作适当的改编。改编旧剧要尊重原作，又不为原作所拘，李渔概括为"仍其体质，变其丰姿"。不可变的是传奇的体质，"体质维何？曲文与大段关目是已"；可变的是传奇的丰姿，"丰姿维何？科诨与细微说白是已"。改编旧剧要"与世迁移"，"透入世情三昧"，使旧剧的精神与新的世道人情相适应，则"虽观旧剧，如阅新篇"(《变调第二·变旧成新》)。

剧本改编完毕，就进入了排演阶段，《授曲第三》专门论述戏曲排演。导演对剧情、人物等等，总体上比演员有更高的认识和更全面的把握。排演之前，要对演员说戏，即"解明曲意"。李渔强调了导演说戏的重要性，"解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情，问者是问，答者是答，悲者黯然魂销而不致反有喜色，欢者怡然自得而不见稍有瘁容。且其声音齿颊之间，各种俱有分别"。"解明曲意"，要在一个"情"字。李渔"口唱"与"心唱"的分析尤其精彩，"有终日唱此曲，终年唱此曲，甚至一生唱此曲，而不知此曲所言何事，所指何人，口唱而心不唱，口中有曲而面上、身上无曲，此所谓无情之曲，与蒙童背

书，同一勉强而非自然者也。虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二、第三等词曲，非登峰造极之技也”(《授曲第三·解明曲意》)。

导演还应指导演员“调熟字音”，即咬字清楚，出口分明。李渔以“箫”字为例，出口唱字头“西”字音，接着唱字尾“夭”字音，最后以“乌”字收口，唱音才能送远，“字头、字尾及余音，皆须隐而不现，使听者闻之，但有其音，并无其字”(《授曲第三·调熟字音》)。李渔说，“学唱之人，勿论巧拙，只看有口无口。听曲之人，慢讲精粗，先问有字无字”，声母、韵母既要缓缓吐出，又要咬字结实，字正腔圆。若出口模糊，“听者止闻其声，辨不出一字者，令人闷杀”(《授曲第三·字忌模糊》)。戏曲应以唱为主，伴奏应造成“主行客随之妙”，不能本末倒置。至于“戏场锣鼓，筋节所关，当敲不敲，不当敲而敲，与宜重而轻、宜轻反重者，均足令戏文减价”。如果“说白未了之际，或曲调初起之时，横敲乱打，盖却声音，使听白者少听数句，以致前后情事不连，审音者未闻起调，不知以后所唱何曲”，那就破坏了戏曲总体的效果(《授曲第三·锣鼓忌杂》)。

《教白第四》谈说白的一般规律。李渔一反时见，认为“唱曲难而易，说白易而难，知其难者始易，视为易者必难”。说白是大有讲究的：

> 曲文之中有正字，有衬字。每遇正字，必声高而气长；若遇衬字，则声低气短而疾忙带过。此分主客之法也。说白之中亦有正字，亦有衬字，其理同，则其法亦同。一段有一段之主、客，一句有一句之主、客。主高而扬，客低而抑，此至当不易之理，即最简极便之法也(《教白第四·高低抑扬》)。

譬如“取茶来”，“茶”字为正字，其声应高而长，“取”、“来”二字为衬字，其音则低而短；断句也有讲究，“大约两句三句而止言一事者，当一气赶下，中间断句处勿太迟缓；或一句止言一事，而下句又言别事，或同一事而另分一意者，则当稍断，不可竟连下句”(《教白第四·缓急顿挫》)。念白如唱曲，才能声声入耳，优美动听。

《脱套第五》列举了戏场种种恶习。李渔反对硬如盔甲的女戏服，认为戏服要方便起舞，“易以轻软之衣，使得随身环绕，似不容已”。他提出服装应因人而异，“飘巾儒雅风流，方巾老成持重。以之分别老少，可称得宜”(《脱套第五·衣冠恶习》)。



3.《声容部》

《声容部》包括《选姿》、《修容》、《治服》、《习技》四篇，从演员先天素质、后天教习诸方面，探讨了戏曲演员的必备条件，其中《习技第四》较有价值。李渔重视演员文化艺术修养，强调"学技必先学文"，他以为"天下万事万物，尽有开门之锁钥，锁钥维何？文理二字是也。寻常锁钥，止开一锁，一锁止管一门；而文理二字之锁钥，其所管者不止千门万户"(《习技第四·文艺》)。应该根据演员自身的素质，培养他(她)扮演生、旦、净、丑等不同脚色，"喉音清越而气长者，正生、小生之料也。喉音娇婉而气足者，正旦、贴旦之料也；稍次则充老旦。喉音清亮而稍带质朴者，外末之料也。喉音悲壮而略近噍杀者，大净之料也。至于丑与副净，则不论喉音，止取性情之活泼，口齿之便捷而已。"演员表演要"类乎自然"，"只作家内想，勿作场上观"，也就是进入角色，忘记原来的自己，才能"免于矜持造作之病"，才能"妆龙像龙，妆虎像虎"(《习技第四·歌舞》)。"妆"和"像"，正说明演员和角色之间真假、实虚的辩证关系。李渔在他的小说中，也提出"把戏文当实事做"的主张。把戏文"当戏文做，人也当戏文看"，便"苦者不见其苦，乐者不见其乐"；把戏文当实事，演员每个动作都像"从他骨髓里面透露出来"，每句演唱又像"从他心窝里面发泄出来"，则"不但使千人叫绝，万人称赞，还能把一座无恙的乾坤，忽然变成风魔世界"([清]李渔《无声戏》)。如果说斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系是让演员时时记住"第四堵墙"，布莱希特体系是让演员忘掉"第四堵墙"，中国戏剧的表演体系则没有"墙"的阻隔，演员既进入角色，又直面观众；既忘记自己，又不可全忘。中国戏剧的虚拟性、程式性，都与这种直面观众的戏剧意识有着极为密切的联系。李渔"作家内想"的理论，见出他对中国戏剧表演特征的深入体悟。

《声容部》中，其他三篇格调低俗，莠多于良。

4. 李渔戏曲艺术思想评价

自明初《香囊记》一出，文人创作远离舞台演出，场上之曲变成案头之曲，戏剧理论家往往只研究"曲"而不研究"戏"，对"曲"的研究，也只是把"曲"作为诗的变体，研究它的词采、音律，很少论及"导"和"演"。也就是说，是把戏曲作为文学剧本，而不是表演艺术来研究。明中叶，潘之恒《鸾啸小品》、汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》等涉及了戏曲表演、导演等重要问题，惜乎过于简略。

李渔看到了传奇衰落的根本原因，强调"填词之设，专为登场"，认为金圣叹对《西厢记》的评论是把"优人搬弄之《西厢》"变成了"文人把玩之《西厢》"(《闲情偶寄·演习部·选剧第一》)。在中国古代戏曲史上，李渔首先从观众出发，从"戏"的角度而不是剧本的角度，全面系统地研究总结了戏曲编剧、导演、演出的规律，使词曲、演习、声容三部成为中国戏剧史上最早的编剧学、导演学著作，也是世界戏剧史上最早的编剧学、导演学著作。它比现代导演学的奠基者斯坦尼斯拉夫斯基的学说早诞生二百多年。它不再属于文学的范畴，而进入了艺术学的范畴。

李渔传奇和小说，鄙俗轻佻，调弄风情，不儒不道，无一能跻身经典之作。他批评汤显祖"袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线"不便演出。其实，《牡丹亭》是场上案头皆可观的经典之作，耐得千遍万遍咀嚼；李渔的剧本和小说，则像大排档里的小吃，尝尝，挺刺激，想想则倒胃；又像夜市叫卖的玩具，看看，挺花哨，买罢方知是废物。吴梅评"清人戏曲……大抵顺、康之间，以骏公、西堂、又陵、红友为能，而最著者厥惟笠翁。翁所撰述，虽涉俳谐，而排场生动，实为一朝之冠。继之者独有云亭、昉思而已"①，褒之太过，李渔主要贡献不在创作而在理论。"在前后出现悲壮、深沉的《清忠谱》、《万民安》、《桃花扇》、《长生殿》等巨著的时代，李渔以十种曲调笑人间，其帮闲本色是不言而喻的"②。

(二)李渔造物艺术思想

《闲情偶寄》中《居室》、《器玩》二部，于房舍构筑、窗栏图式及墙壁、联匾、山石、几、椅、床、帐、橱、柜、箱、笼、茶具、酒具等居室器用的构造、布局等，记述甚详，在明清涉及造物的众多文人笔记中，内容丰富，梳理系统，较多亲身感受而不是抄袭。其造物艺术思想大致是就以下方面阐发的。

1. "置物但取其适用"

《器玩部》开宗明义道："人无贵贱，家无贫富，饮食器皿，皆所必需。一人之身，百工之所为备。"人的生活离不开物质产品，每个人生存，都有百工在为

① 吴梅：《中国戏曲概论》，上海：上海古籍出版社2000年版，第176页。

② 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》(中)，北京：中国戏剧出版社1981年版，第153页。



之服务。针对明中叶以来以华为美的造物倾向，李渔提出，“凡人制物，务使人人可备，家家可用”，“置物但取其适用”。他以茶壶为例，若茶壶嘴过于弯曲，则茶叶塞住壶嘴，倒不出茶来，这只茶壶便等于废物。可见功能与造型，当以功能为第一。李渔还提出，“窗棂以明透为先，栏杆以玲珑为主。然此皆属第二义。其首重者止在一字之坚，坚而后论工拙”，反映了农业社会节用观下对于造物耐用的普遍追求。从节用出发，《居室部》提出“称”：

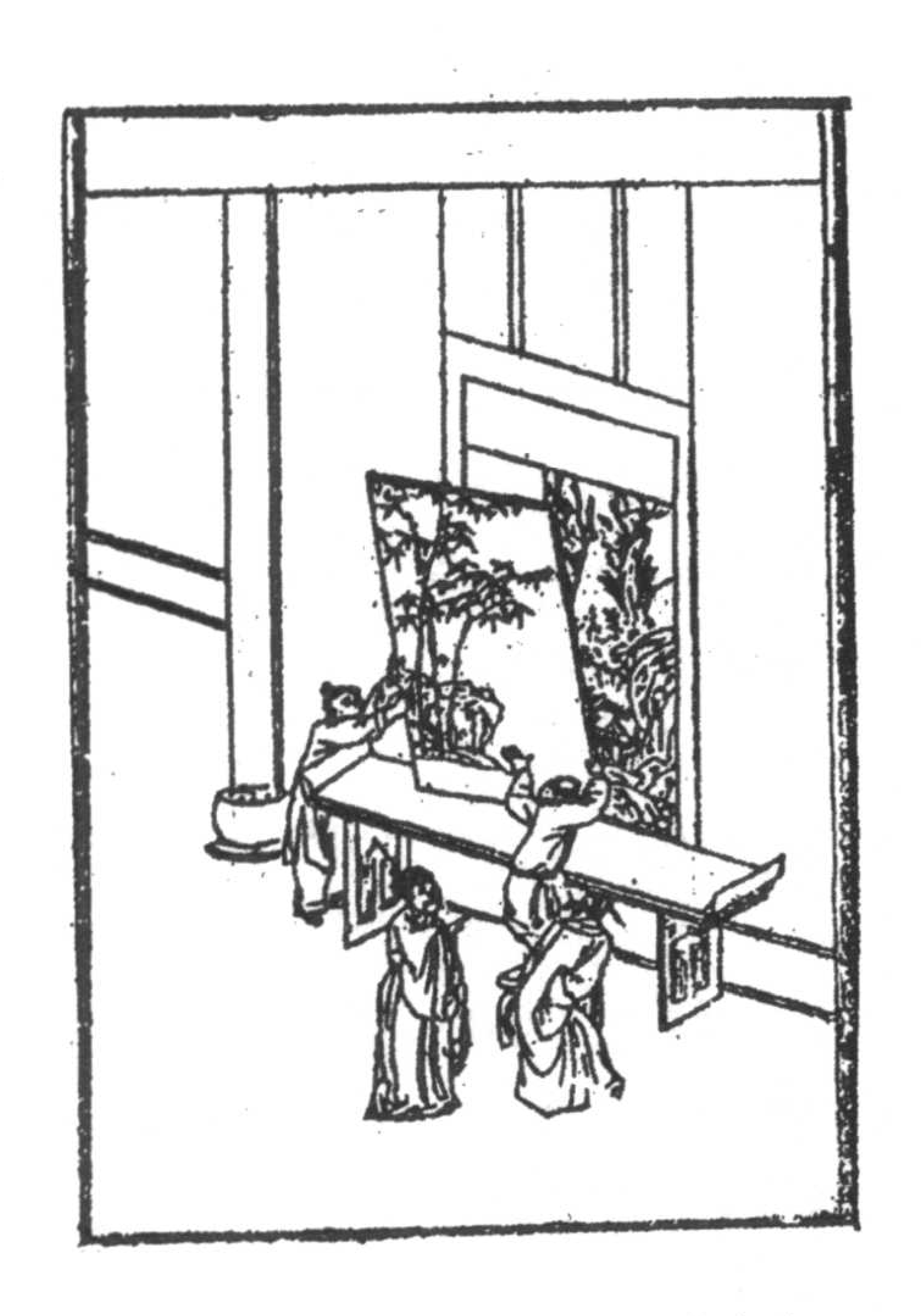
> 人之不能无屋，犹体之不能无衣。衣贵夏凉冬燠，房舍亦然。堂高数仞，榱题数尺，壮则壮矣，然宜于夏而不宜于冬。登贵人之堂，令人不寒而栗。虽势使之然，亦寥廓有以致之……吾愿显者之居，勿太高广。夫房舍与人，欲其相称。

适用是造物艺术的第一要义。李渔提出形式服从功能、审美服从适用的主张，反对明中叶以来造物脱离实用的倾向。

2. “宜简不宜繁，宜自然不宜雕斫”

李渔游历广东，看到集市上的广式硬木箱箧制作极佳，却镶铜裹锡，把挺拔的线条、清楚的锋棱全掩盖了。他引譬设喻道：一只漆箱，打磨光亮如同镜面，难道可以使镜面附着污点？一件竹器，手抚触感好似美玉，难道可以使美玉玷污瑕疵？“枢纽太庸，物而不化”，“清浊不伦”，“多此一物”，破坏了整体美感。对别人馈赠的七星箱，李渔喜其从上至下，“不钉铜枢，尚未生瑕着屑”。他不愿用枢纽破坏箱子纯金璞玉般的美，于是亲自设计，请人以暗栓藏于箱中，一端直插盖内暗孔，一端“以寸金小锁锁于箱后”，人巧藏于天工，“有如浑金粹玉，全体昭然，不为一物所掩。觅关键而不得……窥中藏而不能”。创造与鉴赏的实践，使李渔“总其大纲，则有二语：宜简不宜繁，宜自然不宜雕斫。凡事物之理，简斯可继，繁则难久。顺其性者必坚，戕其体者易坏”。顺应物性的思想，是对明中叶以来造物不顾质材特性、滥施淫巧倾向的反拨。

造物朴素简练，不单出于对审美的追求，也出于对成本的考虑，应本着俭省工艺、节用材料的原则进行创造。材料价值不等于收藏价值，更不等于艺术价值，“粗用之物，制度果精，入于王侯之家，亦可同乎玩好；宝玉之器，磨砻不善，传于子孙之手，货之不值一钱。”李渔“每登荣朊之堂”，见“材美而取材以制用者，未尽善也”，与寒俭之家柴扉翁牖“大有黄虞三代之风”形成对照。他以



图九五一：[清]李渔设计的山水中堂

山林意匠经营瓮牖柴扉，“如瓮可为牖也，取瓮之碎裂者联之，使大小相错，则同一瓮也，而有哥窑冰裂之纹矣。柴可为扉也，取柴可入画者为之，使疏密中款，则同一扉也，而有农户儒门之别矣。”意匠翻新，顿使柴扉瓮牖，变俗为雅。他提出“开窗莫妙于借景”，别出心裁地在大厅后壁开窗，窗后植松竹，合则可以挂画，启则如观花木中堂（图九五一）。他说，“土木之事，最忌奢靡。匪特庶民之家，当从俭朴，即王公大人，亦当以此为尚。盖居室之制，贵精不贵丽，贵新奇大雅，不贵纤巧烂漫”，“予辑是篇，事事皆从俭朴，不敢侈谈珍玩”，反映了一个出身低微又遭奇穷的江南文人，对居室装修俭省适度的审美追求。

3. “妙在日新月异”

李渔性喜奇巧，刻意求奇，刻意求新。他对墙壁、窗户、匾额、床榻、暖椅等多有改造。他请工师做了一个雕漆匣，抽屉太阔，关不合缝，不是左进右出，就是右进左出。于是他别出心裁，再请工师做根铜栓，横贯抽屉正中，一端露出屉外。又用铜皮剪作千叶菊花一朵，穿入暗栓并胶粘牢固，以“泯关键之迹”。手拉铜菊，“抽屉之出入皆直如矢”，“适用美观均收其利”。他赞美自己的改造“若有鬼物伺乎其中”，“为天授而非人者哉！”这一小小机巧，实非天授而乃人巧，人巧用到好处，也能进入“我能用天，而天不能害我”的境界。

造物贵在独造，陈设更“妙在日新月异”：

> 器玩未得，则讲购求；及其既得，则讲位置……安置器物者，务在纵横得当。设以刻刻需用者而置之高阁，时时防坏者而列于案头，是犹理繁治剧人才，处清静无为之地。



摆布之法，并无规矩，“就地立局”，“因时制宜”而已。针对“胪列古玩，切忌排偶”的陈说，李渔从陈说中翻出新意，“排偶之中，亦有分别”，若胶柱鼓瑟，强拉硬捏，“非偶而是偶，所当急忌者矣。若夫天生一对，地生一双，加雌雄二剑，鸳鸯二壶”，“亦不必强使分开”，“必欲分之，以避排偶之迹，则亦矫揉执滞，大失物理人情之正矣”。李渔还总结出“八字形”、“四方形”、“梅花体”诸忌。李渔的位置之法，无非求均衡，忌对称，忌均齐，方与圆、曲与直、疏与密、整齐与参差错综变化而已，正是“于浅近处”求“活变”思想的具体化。

4. “无情之物，变为有情”

明中叶以来，江南文人把居室器玩的设计看做自娱，看做足可“得意酣歌”的第一乐事。李渔认为，一花一石见主人情性，“主人雅而喜工，则工且雅者至矣；主人俗而拙，则拙而俗者来矣”。使“无情之物，变为有情”，则“造物在手而臻化境矣”。李渔以为，“能于此等处展其才略，使人入其户，登其堂，见物物皆非苟设，事事具有深情。非特泉石勋猷，于此足征全豹，即论庙堂经济，亦可微见一斑。未闻有颠倒其家而能整齐其国者也”。

李渔的造物艺术思想，是围绕适用、经济和审美展开的。就其美学内涵言，适用属于“善”的范畴，经济属于“真”的范畴，审美属于“美”的范畴。三者互相联系，相辅相成，缺一不可谓美。而“情”，则是一切艺术创造的原动力。李渔言：“世间奇事无多，常事为多；物理易尽，人情难尽……性之所发，愈出愈奇，尽有前人未作之事，留之以待后人。”只要“情”没有消亡，艺术创造就不会枯竭。“无情之物，变为有情”，李渔找到了艺术创造的奥秘，这是李渔艺术思想的闪光所在。

5. 李渔造物艺术思想评价

李渔从“我”的趣味、“我”的审美观出发，从陶冶性情和自我实现的需要出发，讲求生活器用的独创性，使他的理论有了个性和哲学意义。但是，《居室部》所论，不过是居室园林细部的巧思而已，缺少整体的设计意匠，与《园冶》价值不可同日而语；《器玩部》口口声声营造器物必须适用，而李渔造器处处不离一个“玩”字，与民众日用相去甚远。他反对机巧，又恰恰以机巧反机巧，以机巧求天成，便有刻意造作、故意卖弄之嫌。他过分注目生活中的小情小趣，拘泥而难致远，他愈是为小机巧小关目沾沾自喜，洋洋自得，便愈令人感觉他家

气之小。这与他戏曲创作中过分强调离奇、刻意生造关目如出一辙。

李渔热爱自然，热爱生活，热情地投身社会潮流，有其情感率真的一面。如果说元代知识分子失去了科举仕进的机会，不得已和下层民众打成一片，骨子里并没有放弃文人的傲骨，以至后世文人对关汉卿的风流持理解态度；到了明清，李渔放着科举仕进的"阳关大道"不走，把"志于道，据于德，依于仁，游于艺"、"德成而上，艺成而下"的儒家经典甩在脑后，混迹风尘，带着一班家姬，奔走于官宦门下，过着打抽丰的食客生涯，不要说没有一点傲骨，竟满身都是轻浮放浪之气，这是后世文人鄙薄李渔的根本原因。然而，李渔的这种自觉放浪，正是明末清初浪漫思潮的体现，客观上有着摆脱封建束缚、呼唤个性解放的进步意义。再说，面对清初文字狱，李渔风花雪月的内在动机未尝没有"借伪全吾真"([清]李渔《赠郭去疑》)的成分。

康熙元年(1662 年)李渔迁居金陵以后，在金陵别业芥子园内，刊行画谱、戏曲、小说，成为当时最受欢迎的通俗文艺出版家。他把握住了通俗文化兴起的时机和商机，明目张胆地以赚钱为首务，文而贾，文兼商，全方位地、大批量地生产出为市民生活所需要的通俗文化产品，变文化资源为经济资源，使自己成为当时最有影响的畅销书作者、小有资财的出版商，同时为后人留下了数百万言的著作，见出其不畏人议、张扬个性的叛逆精神和推进大众文化、推进社会经济的现实意义。清代在一个如此广泛的艺术领域内留下著作并为后人注目的，首推李渔。以至他以后的画人，没有一个不以《芥子园画谱》为入门书；他以后的学者，没有一个能绕过他，研究那个时代的戏剧、小说、出版、园林、工艺。他浪迹江湖的生涯，使他比书斋文人多了几分痞气、流气，也多了几分生活的学问和经商的头脑。他全面的艺术实践和独到理论、他毫不遮掩的情感世界、他乐此不疲的创造精神、他应时而变的商人意识，使他能够在清初文化的商海之中，作一名站立潮头的弄潮儿，如鱼得水地找到了自己适合的位置。李渔的理论和实践，对今天文化的大众化、产业化不无借鉴意义。①

① [清]李渔：《闲情偶寄》，以清康熙十年(1671 年)刻本，与李渔：《一家言·居室器玩部》，北京：中国营造学社影印本，上海：上海科技出版社 1984 年版，《李笠翁曲话》，北京：中国戏剧出版社 1959 年版互校。



二、石涛一画论

石涛生活的时代，是一个天崩地坼的时代。他的绘画和理论，都突出地表现了创造个性，《画语录》十八章，成为清代艺术理论的最强音。

《一画章》是《画语录》的总纲：

> 太古无法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人；而世人不知。所以，一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。山川人物之秀错、鸟兽草木之性情、池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也……此一画，收尽鸿濛之外，即亿万万之笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳……太朴散，而一画之法立矣。一画之法立，而万物著矣。

太古已经成为过去，不假雕琢的太朴已经被人为的法所破坏。那么，什么样的画法才是最接近太朴，也就是最接近"道"的画法呢？石涛认为，是"一画"。"一画"之"一"，来自《老子》"道生一"的"一"，它既包含了实的"众有"，也包含了虚的"万象"，并且，是众有之"本"、万象之"根"。"一画"画的是无穷大，画的是天地宇宙的完整、状实、巨大、充盈，《一画章》章首，其实已经说明。

如果孤立地看待《一画章》以下各章，便无法准确把握石涛画论的精神实质；而联系地看待各章，则不难见出，各章都是对《一画章》的补充和阐发。石涛反复说明，"一画"是画家对天地万物整体的体察、把握和表现，是画出天地万物这个"一"。

> 夫画者，形天地万物者也。（《了法章第二》）
>
> 夫画：天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。（《变化章第三》）
>
> 夫一画，含万物于中。（《尊受章第四》）

不仅要画出"山川形势"这个实的"一"，还要画出"阴阳气度之流行"这个虚的"一"，画出画家受"古今造物之陶冶"、主客观"神遇而迹化"这个"一"。

怎样画，才能画出"一画"呢？要画出"氤氲"，画出"混沌"，画出天地万物



整体的生命力量和精神气氛：

> 笔与墨会，是为絪缊。絪缊不分，是为混沌。辟混沌者，舍一画而谁耶？画于山则灵之，画于水则动之，画于林则生之，画于人则逸之。得笔墨之会，解絪缊之分，作辟混沌手，传诸古今，自成一家，是皆智得之也……画一而成絪缊，天下之能事毕矣。(《絪缊章第七》)

“画一而成絪缊”可称一篇之警策。《周易》有“天地絪缊万物化醇”的说法，可见絪缊是天地间万物浑融的意思。“絪缊含有朦胧模糊之义，但并非通常所说如雾那样的朦胧，而是一种深妙的精神气氛，由‘蒙养’所生”①。关于这个问题，石涛同代人也有论述。笪重光说，“林间阴影，无处营心。山外清光，何从着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境”([清]笪重光《画筌》)。山外清光难形，就因为它是天地间“深妙的精神气氛”，只能从全局着手，以虚实相生的“一画”法画出。唐岱也认为，“气韵者，非云烟雾霭也，是天地间之真气。”([清]唐岱《绘事发微》)。恽格谈作画体验道，“千树万树，无一笔是树。千山万山，无一笔是山。千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有”([清]恽格《南田画跋》)，这样似树非树、似山非山、若有若无却有天地间真气的画，正是“一画”。宇宙万物都是元气浑融而成，“一画”也是元气浑融而成。可见，“一画”不是一根线，是画出宇宙万物的元气。它突出表现了石涛对中国画极为深刻的理解，表现出中国人对宇宙天地的特殊体验，透露出中国人天人合一的宇宙观。

既然“一画”要画出阴阳虚实相生相孕的气，绘画的“气”从何而来？石涛指出，绘画的“气”来自“蒙养”与“生活”。“蒙”是“天蒙”，“养”是“学养”，“蒙养”指调动先天的、后天的素质和能力，去感受宇宙天地浑融一体的元气。画家在创作之先和创作过程中，胸中要蓄满宇宙天地的混沌、巨大和充盈，蓄满宇宙万物絪缊浑化的元气。石涛言：

> 写画，凡未落笔，先以神会。至落笔时，勿促迫，勿怠缓，勿陡削，勿散神，勿太舒。务先精思天蒙，山川步伍，林木位置……以我襟含气度，不在

① 〔美〕厄尔·杰罗姆·科尔曼：《石涛绘画中的哲学》，《外国学者论中国画》，长沙：湖南美术出版社1986年版，第210、211页。



山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外，随笔一落，随意一发，自成天蒙。处处通情，处处醒透，处处脱尘而生活，自脱天地牢笼之手，归于自然矣。（[清]石涛《大涤子题画诗跋》）

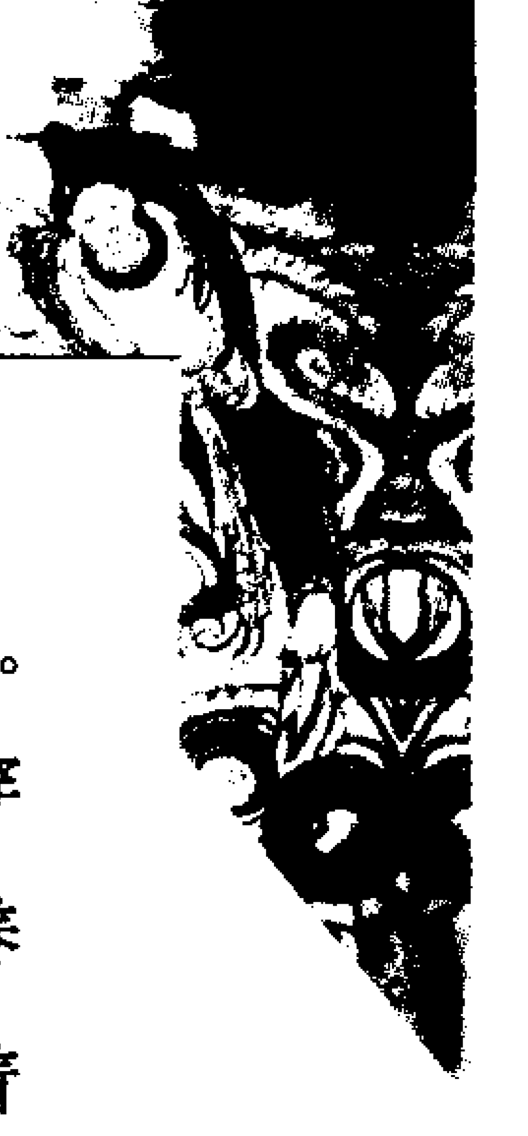
石涛所谓“生活”，不是我们今天所说的“生活”，而是指山川万物生猛活泼、变化万端，“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有缥缈，此生活之大端也”（《笔墨章第五》）。画家具备了“蒙养之功”，接受了“生活之任”，画家与山水间的“神遇而迹化”产生了！

山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。（《山川章第八》）

“搜尽奇峰打草稿”——以天地造化为师；“山川与予神遇而迹化”——人与山川浑融凑泊，合而为一；“终归之于大涤”——对山川独特的感受化作个性化的笔墨形式。画家受天地造化蒙养，吸纳了宇宙山川的生气，宇宙山川的生气和画家的生气化作“一画”，他才做到了“浃洽斯任”（《资任章第十八》），做到了“参天地之化育”（《山川章第八》），画家贴切而融洽地完成了山水赋予的使命，写出了天地万物包括自我在内的“一”，进入了“与天地参”的哲学境界。

晚明入清，画家多重视起法度，画学著作兼论技法成为普遍现象。石涛为何不顺应潮流，“从浅近处下手”（《运腕章第六》），却冒着“性分太高，世外立法”之讥，立“一画”之法呢？石涛认为：“劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘”（《远尘章十五》），具体而微的画法“不过一事之能，其小受小识也，未能识一画之权，扩而大之也”（《尊受章第四》）。斤斤于刻画是自毁，是自拘，是“小受小识”。法愈多，离“道”、离“朴”愈远。只有以一画“贯众法”，才能在有限的画面表现天地万物，画出“内实而外空”而不是“外形已具而内不载”的画（《皴法章第九》）。“一画者，非无限而限之也，非有法而限之也。法，无障；障，无法”（《了法章第二》）。“一画”不是无限和万能的，它是“法”；但是，“一画”又不是成法可以限制的。法不是障碍，感觉受到障碍，便宁可无法。石涛的“一画”法不愧是最接近太朴、最能够传达个性精神与创造意识的画法。

作为明末遗民，石涛的个性决定了他不同于八大的悲凉和冷漠。他既有



儒家的入世态度，又有道家的自由精神。这使"一画"论的思想实质兼取儒道。如果说"一画"以"道"开篇和通篇对"道"的重视源于道家的哲学观；那么，贯穿《画语录》全书的昂扬勃郁之"气"，则主要源于儒家积极进取的人生态度和养气论。"我善养吾浩然之气"(《孟子·公孙丑章句上》)，石涛的《画语录》流贯着的是昂扬勃郁之气，石涛的画元气淋漓，恣肆纵逸，流贯着的也是昂扬勃郁之气。看一看他的《诗画册》，看一看《搜尽奇峰图卷》，或像山头冒出"腾腾欲动之气"，或满纸鸿荒，像盘古刚刚开天辟地，正是他"一画"论的注脚。

与《画语录》相校，石涛手写刻印本《画谱》，削去了锋芒锐拔之处，文字简约，前三章文字出入较多，其余各章仅个别字不同。《画谱》是《画语录》的定本，还是《画语录》是《画谱》的修订本，意见尚未统一。[①]

三、古典艺术思想的总结——《艺概》

刘熙载(1813—1881)，字伯简，一字融斋，江苏兴化人，著《古桐书屋六种》、《古桐书屋续刻三种》。《艺概》是刘熙载晚年所著，收入《古桐书屋六种》[②]。书含《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》、《书概》、《经义概》等六个部分，以传统诗话的写法，"举此以概乎彼，举少以概乎多"，对各门类艺术作了勾玄辑要的论述，薄薄一册，字字珠玑，有总结古典艺术的集大成意义。作者无意记载传闻或考证史料，而完全着眼于艺术审美，几句话便概括出作家、作品的艺术特点，看似漫无系统，却精炼而深刻，可见刘熙载对中国古代文化全面精深的学养。钱钟书《谈艺录》的写法，明显得益于《艺概》。

全书贯穿着"厚而清"、"雄健而兼虚浑"的审美观。"厚，包诸所有；清，空诸所有也"(《词曲概》)，厚必实，清必空，"厚而清"囊括了实的一切和空的一切、外表的一切和内在的一切。"书尚清而厚"，"凡书，笔画要坚而浑，体势要

① [清]石涛：《画语录》，见《丛书集成新编》，台北：新文丰出版社1985年版，影印本；又有几种点校本，如俞剑华点注：《石涛〈画语录〉》，北京：人民美术出版社1959年版；韩林德：《石涛与〈画语录〉研究》，南京：江苏美术出版社1989年版；吴冠中：《我读石涛〈画语录〉》，北京：荣宝斋出版社1996年版；杨成寅：《石涛画学本义》，杭州：浙江人民美术出版社1996年版等。《大涤子题画诗跋》，见黄宾虹、邓实编：《美术丛书》，北京：北京古籍出版社1996年版，影印本，三集，第十辑。

② [清]刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社1978年版。此节未注处见《艺概·书概》。





奇而稳，章法要变而贯”(《书概》),“坚而浑”、“奇而稳”是从笔画、结体上倡厚，“变而贯”则必定有清在内，是对书法章法美的高度概括。“清厚必本于心行”,“清厚”的艺术风格来自心底的清厚。刘熙载“厚而清”的审美观，受晚清碑学雄强浑朴之美的影响，是晚清我国备受列强凌辱、清醒的文人盼望国力雄强的心理折射，是弥漫于晚清的萎靡柔媚将被摒弃、近代雄强浑朴之美将取而代之的时代信号。刘熙载长期生活在上海，在龙门书院讲学16年之久。他的审美，代表着晚清知识精英的审美，有开启海上画派审美的意义。

对立统一的艺术法则贯穿于《艺概》全书。刘熙载引《易·系传》中“物相杂故曰文”说明，艺术由矛盾着的两面按照对立统一的法则组成，“通其变，遂成天地之文”(《文概》),在艺术中，变化和统一相互依存，相互渗透，没有对立和统一，便没有艺术。

《书概》凡246则，对书法艺术“违而不犯，和而不同”的对立统一法则作了极为精辟的论述。“洞达正不容针，茂密正能走马”,是讲疏与密的对立统一；“书要力实而气空，然求空必于其实”,是讲虚与实的对立统一；“笔画少处，力量要足，以当多；瘦处，力量要足，以当肥”,是讲多与少、肥与瘦的对立统一；“书家于‘提’、‘按’两字，有相合而无相离。故用笔重处正须飞提，用笔轻处正须实按，始能免‘堕’、‘飘’二病”,是讲提与按的对立统一；“书以笔为质，以墨为文。凡物之文见乎外者，无不以质有其类也”,是讲文(墨)与质(笔)的对立统一；“昔人言为书之体，须入其形，以若坐、若行、若飞、若动、若往、若来、若卧、若起、若愁、若喜状之，取不齐也。然不齐之中，流通照应，必有大齐者存。故辨草者，尤以书脉为要焉”,是讲不齐与大齐的对立统一；“北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也”,是讲骨与韵的对立统一；“书要兼备阴阳二气。大凡沉着屈郁，阴也；奇拔豪达，阳也”,是讲阴与阳的对立统一；“怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处，……俗书非务为妍美，则故托丑拙”,是讲美与丑的对立统一；“书要有为，又要无为，脱略安排俱不是”,是讲天工与人工的对立统一。他还以孙过庭书法中的对立统一美为例，“孙过庭……所书《书谱》,用笔破而愈完，纷而愈治，飘逸愈沉着，婀娜愈刚健”,见出他对书法对立统一关系的深刻体悟。虽然前人论著中也曾提到艺术的对立和统一，往往浮光掠影，没有上升到对艺术法则的认识；刘熙载自觉把艺术的对立统一

法则作为规律探讨，其认识超出了古代文人的认识范畴，而接通了西方对于艺术形式规律的认识，不能不说与晚清西风东渐的时代背景有关。

尽管《艺概》的审美观有开启近代、接通西方审美的意义，全篇则更多地侧重于总结古代艺术。不妨继续剖析《书概》，以证刘熙载对古典艺术高于常人的认识。

首先是对书法本质的认识。《书概》以《周易》为依据，指出“圣人作《易》，立象以尽意。意，先天，书之本也；象，后天，书之用也”，强调书法的本质在立“象”以尽“意”，“象”只是用，“意”才是本。接着，作者从《易·系辞》“以通神明之德，以类万物之情”蜕变出“观物以类情，观我以通德”的命题。“观我”可以通“德”，可以达“意”；“观物”可以立“象”，可以“类情”。“观我”与“观物”二者的关系是，“观物”仍然是为了表现“我”之情。刘熙载准确把握了书法艺术的特点：以传情达意、表现人格精神为旨归，不是再现，纯为表现，这正是书法艺术区别于其他造型艺术最为重要的美学特征。他还引钟繇之言道，“笔迹者，界也；流美者，人也。”“笔迹”、“界”也就是“象”，是“书之用”；“流美”才能达“人”之“意”，是“书之本”。正因为书法重在“观我”，“尽意”，所以，刘熙载特别重视行、草，“观人于书，莫如观其行、草。东坡论传神，谓‘具衣冠坐，敛容自持，则不复见其天’”。篆、隶、楷等书体如人“具衣冠坐”，难见天性；而行、草等书体，往往于流美中天机自露。“他书‘法’多于‘意’，草书‘意’多于‘法’”，草书最能够传情达意，表现人格精神。草书的“意”又绝非轻率为之，“欲作草书，必先释智遗形，以至于超鸿濛，混希夷，然后下笔。古人言‘匆匆不及草书’”。也就是说，书写草书要充分孕育，乃至于到“释智遗形”、同于大化的境地。“书家无篆圣、隶圣，而有草圣。盖草之道千变万化……非神明自得者，孰能止于至善也”。如果说孙过庭首先提出书法能“达其性情，形其哀乐”，刘熙载则通过草书，对书法“观我”、“尽意”的本质进行了深人的阐发。

刘熙载空前深刻地论述了书品与人品的关系，“写字者，写志也”，“贤哲之书温醇，骏雄之书沉毅，畸士之书历落，才子之书秀颖”。因为书如其人，所以，书家要写好书法，必须磨砺志向，提高人品，陶冶性情，“理性情者，书之首务也”，“高韵、深情、坚质、浩气，缺一不可以为书”。出于对人品的重视，他认为书法的“气格”重于“姿致”，“灵和殿前之柳，令人生爱；孔明庙前之柏，令人起



敬。以此论书，取姿致何如尚气格耶?”推崇书的气格，也就是推崇人的气格。他提倡书法要有“士气”，“若妇气、兵气、村气、市气、匠气、腐气、伧气、俳气、江湖气、门客气、酒肉气、蔬笋气，皆士之弃也”。由此得出结论，“扬子以书为心画，故书也者，心学也。心不若人而欲书之过人，其勤而无所也宜矣”。

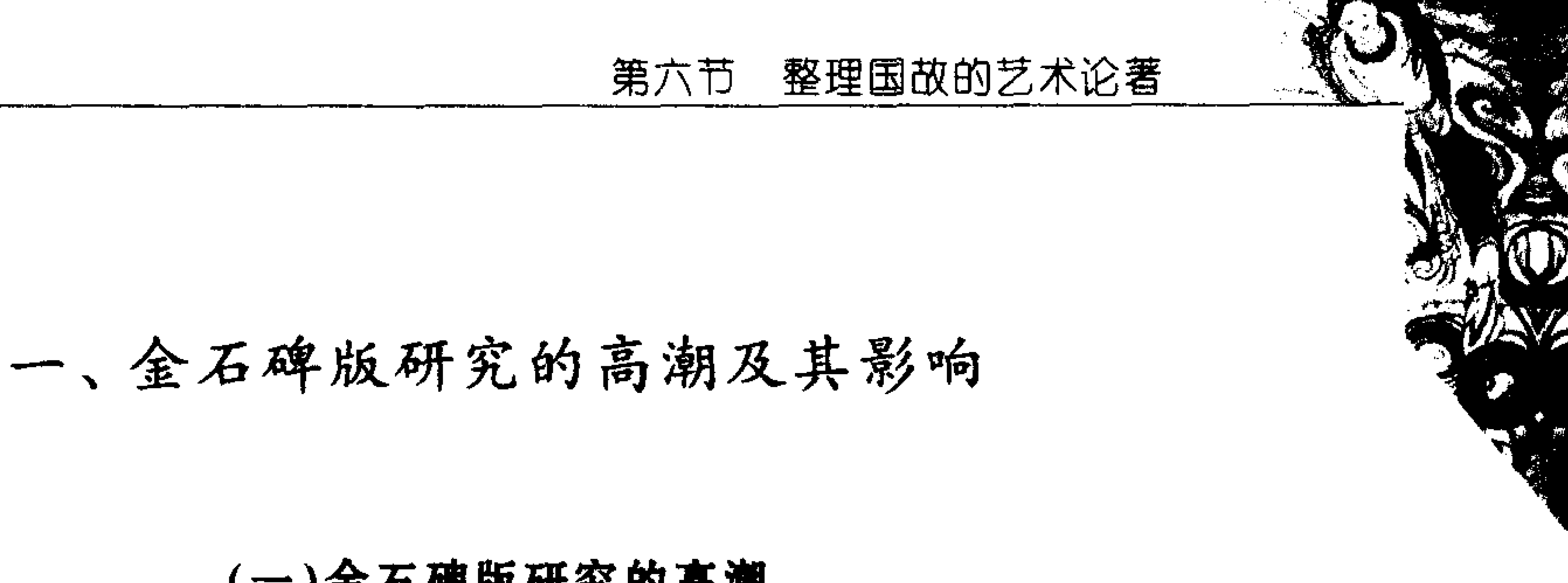
刘熙载创造性地提出天—人—天、不工—工—不工的三段式，“学书者始由不工求工，继由工求不工，不工者，工之极也”。第二个“不工”不是第一个“不工”的重复，而是由天工到人工再到天工的飞跃，是返璞归真的质变。“书当造乎自然。蔡中郎但谓书肇于自然，此立天定人，尚未及乎由人复天也”。蔡邕提出书法肇于自然，却没有提出书法复归自然；刘熙载提出从天性到人工再复归天性，这是重视技法又超越技法理论的前所未有的飞跃。“白贲”之美，“品居极上之文，只是本色”，朴素自然才是书法审美的最高境界。

《艺概·词曲概》前半论词而后半论曲，论曲部分属于艺术学范畴。这部分中，刘熙载多引前人陈述，附以己见，从中可见中国戏曲批评史的粗略线索。“余谓曲之名义，大抵即曲折之义”，“词以文言，曲以声言耳”，概括戏曲特点，言简意赅。因为援引多而识见少，《词曲概》理论价值远不如《书概》。

第六节　整理国故的艺术论著

康、雍、乾三朝，对汉族知识分子一手安抚，一手大搞文字狱，经世之学充满危险，学者们纷纷转向远离政治的考据之学，小学、训诂成绩斐然。清人对我国古文献卓有成效的全面整理，为近现代学术研究奠定了坚实的基础。因此，清代被称为“古学昌明的时代”[①]。考据风气使艺术理论研究的目标走向具体而微，远离了晋唐“究天人之际，通古今之变”的史论传统。特别是清中期，朝野上下热衷于整理国故，各类艺术著作如汗牛充栋，总体守成，缺少晋唐艺术理论整体的开创性贡献。中国古代艺术论著集中于明清，明清艺术论著又集中于资料性的传记和著录。文人笔记中，《扬州画舫录》全面记录了乾隆间扬州城市、园林、寺观、戏曲、书画、饮馔、工艺等繁荣的情况，成为清盛期都市生活的画卷。

① 胡适:《中国哲学史大纲·导言》，北京：东方出版社 1996 年版。



一、金石碑版研究的高潮及其影响

(一)金石碑版研究的高潮

乾、嘉之际,大量金石碑版出土,学者们的研究也从书斋走向田野,由考证版本扩大到对金石碑版和文物的研究。如果说我国金石学兴起于北宋,金石碑版研究的高潮则是在清中叶;如果说北宋学者研究的是金石,清代学者的研究范围则已经扩大到非书文字资料如甲骨文、封泥、竹木简、砖瓦陶文、古钱币等;如果说金石学的诞生与宋明理学有关,清代金石碑版研究的高潮则是考据之风的必然产物。

清中期以降,金石碑版著作蔚为大观,涌现出翁方纲、阮元、吴大澂、钱大昕等金石研究名家。乾隆间,翁方纲著《两汉金石记》二十二卷,旁征博引,考据精审,为金石学者不可或缺。嘉庆间,阮元著《积古斋钟鼎彝器款识》,收录自商至汉铜器铭文 550 件,每器先以各种拓本对照,稽考古籍,辨识疑文,手摹图形,著录文字,附释文并加考证,是我国较早记录、考释铜器铭文的专书,对金石研究有重要参考价值;王昶著《金石萃编》一百六十卷,广收博采历代金石文字,计拓本 1500 余种,参订经史小学、方志、丛书、别集,一一加以训释,录文后集各金石名家注,后著按语:集历代金石书之大成。道光间,吴式芬著《攟古录》二十卷,收金石 18128 种,一一详录原文,记其书体,石类还记其收藏、出土之地,收罗丰富,考据精审;叶奕苞撰《金石录补》,辑入秦汉以来金石古器器铭跋尾凡 440 余通,成二十七卷,其中,集异、传疑、杂记三卷,征引精核,最有价值;翟云升著《隶篇》十五卷、续十五卷、再续十五卷,以偏旁分部,收录金、石、砖、瓦上隶字,详注字义,参考各家判断别体,对后世学者影响颇大;李佐贤著《古钱汇》六十四卷,又与鲍康合编《续钱汇》十四卷、补遗二卷,是集录和研究古钱币的重要著作。同治间,陆耀遹仿《金石萃编》体例,搜集《金石萃编》未载资料,依年代顺序,编成《金石续编》凡目录一卷、碑录一卷、外国一卷,金石文字 430 种,鉴别精严。光绪间,孙诒让著《名原》二卷,探求文字之源及沿革,为清末金石学研究的代表作;徐同柏著《从古堂款识学》,收录清代金石名家私藏钟鼎彝



器款识，成十六卷，精勾细摹，考核精博，为艺林推重；叶昌炽著《语石》，通论古代石刻文字，含桥梁、井栏、石人、石狮上的铭文，记其年代、地区、作者、书者及摹拓、装裱、收藏、辨伪、流传情况，穿插奇闻轶事，言之有据，不袭古人，是碑版随笔中难得的佳著。晚清王懿荣发现"龙骨"上刻字以后，旋即出现了甲骨文研究热，至王国维、罗振玉，成就更为杰出，却主要是辛亥革命以后的事情了。

其他如乾、嘉间孙星衍等著《寰宇访碑录》十二卷，依时代为序，收各地石刻碑碣 8000 余通，一一说明字体、书者、年代；道光间，李遇孙著《金石学录》，收录周秦以来金石学者 400 余人，记其所著所藏；光绪间，缪荃孙编《艺风堂金石文字目》十八卷，收石刻墓志，数量宏富，不少为首次著录。记载地方金石的著作中，乾隆间翁方纲《粤东金石略》和毕沅《关中金石记》，嘉庆间孙星衍《京畿金石考》、谢启昆《粤西金石略》、阮元《两浙金石志》等，也有较高的资料价值。①

（二）由帖学到碑学——书法、书论的历史性变革

清初书坛，虽有富有个性的书家如王铎、傅山、朱耷等，整体书风未出明人矩矱。个性书家力贬柔媚书风，如傅山批评赵孟頫"书法浅俗"，"熟媚绰约，自是贱态"，认为其"学问不正，遂流软美一途"。他针锋相对地提出"宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排"的主张，以"回临池既倒之狂澜"②。"四宁"、"四毋"的提出，标志着清初书坛受浪漫主义思潮激荡，书法的个性美与生拙美将取代元明书坛柔媚美的大势。

乾、嘉之际，碑学兴起，阮元写《南北书派论》和《北碑南帖论》，将书法分为南北两派，探讨北碑、南帖的演变源流和历史传承，提出碑、帖各有所长，"短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜"（[清]阮元《揅经室三集》），以其社会影响力带动了文人对北碑的关注。与董其昌崇南抑北

① 古代金石碑版著作，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·史部·目录类·金石之属》，编为 681—684 册；复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·史部·金石类》，编为第 886—913 册；罗琳主编：《四库未收书辑刊》一辑第 30 册、二辑第 28 册、三辑第 24 册等。

② [清]傅山：《霜红龛书论·作字示儿孙》，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社 1995 年版，第 452 页。

不同，阮元提出南北书派的目的，恰恰在于崇北抑南，碑学得以与帖学抗衡。另一方面，帖学得到宫廷支撑，根深蒂固，乾隆帝改康熙帝崇董书为崇赵书，并将宫中收藏刻成《三希堂法帖》，刘墉为清中期帖学集大成者。



图九六一 1:[清]伊秉绶隶书对联

嘉、道间，书风为之一新：邓石如、伊秉绶长于篆、隶，卓然成家（图九六一 1）；包世臣著《艺舟双楫》六卷并附录三卷①，两卷论书，对北碑一一评价，并将清朝书品列为九等，“神品”仅列碑学家“邓石如隶及篆书”一人，“妙品上”也仅列“邓石如分及真书”一人，帖学家名列其后，开崇碑抑帖风气。

晚清，社会审美向雄强浑朴转变，古籀、汉魏碑版的审美切合了审美转换的社会需求。晋唐以来的帖学几乎为碑学完全压倒。康有为著《广艺舟双楫》六卷，就六朝诸碑，梳理其书体变迁，论其优劣特色，指出碑学流行已成大势，“迄于咸、同，碑学大播，三尺之童，十室之舍，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣”（[清]康有为《广艺舟双楫·尊碑第二》），走向了弃帖崇碑的极端。② 何绍基熔碑、帖于一炉，赵之谦、吴昌硕以刚硬雄强的个性面貌继起于书坛，李瑞清则提出“学书必自通篆始。学书必神游三代，目无二李”③和“求分于石，求篆于金”（[清]李瑞清《玉梅花庵论篆》）的论点，创既深秀典雅又蕴藉深厚的金石书风。是金石碑版研究的成果进入书坛，促成了我国书法的历史性变革。

---

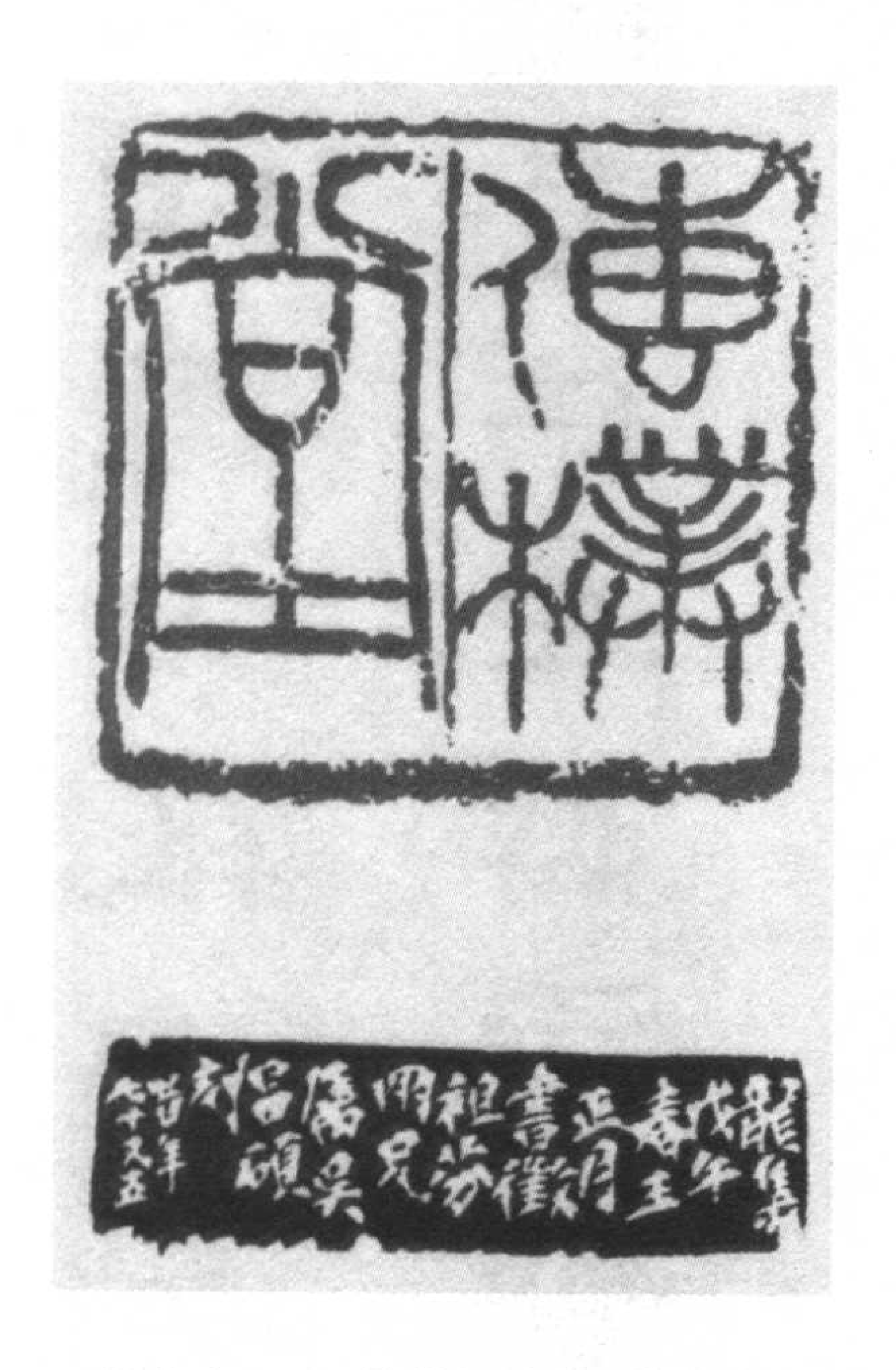
① [清]包世臣:《艺舟双楫》各版本卷数不一，有的无卷数，有的六卷，同治间刊安吴本四种九卷。

② [清]包世臣:《艺舟双楫》、康有为:《广艺舟双楫》，见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》，上海:上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

③ 李瑞清认为李斯、李阳冰书法排如算子，全无神韵，故作此语。



(三)集大成的印学专著



图九六一 2:吴昌硕治印《传朴堂》

晚明以来,印学流派纷呈,名手如林,如以邓石如为代表的"邓派"、以丁敬为代表的"浙派"、以程邃为代表的"皖派"、以吴昌硕为代表的"吴派"等等,丁敬、黄易、奚冈、吴昌硕等人,合称"西泠八家"。赵之谦融合浙、皖两派,又以金文、石鼓、诏版、瓦当、汉镜文字入印,其印直、曲有度,方正大气;吴昌硕初师邓石如、赵之谦,继而直追秦汉,边线界格融入笔墨趣味,印风更趋苍劲雄浑,被推为"西泠印社"首任社长(图九六一 2)。印章艺术,影响及于朝鲜和日本。

清代印章著述多达 60 余种。康熙时,周亮工著《印人传》凡三卷 68 篇,多为作者所作的印谱序跋,从中可见明后期至清 64 位篆刻家的师承、交游、创作、活动、著述等,附有名无传者 61 人。书未写完,由其子辑成。作者自云"生平嗜此,不啻南宫爱石",提出篆刻绝非雕虫小技,方寸之中恰恰气象万千,字里行间,流淌着爱印情性。此书为历来印家首肯,成为我国历史上第一部印人传记。朱象贤《印典》八卷,从原始、制度、赉予、流传、故事、综纪、集说、杂录、评论、镌制、器用、诗文等方面,全面记载了有关印章的史料。晚清顾湘辑唐至清代篆刻著作 30 种,成四十卷 12 册《篆学琐著》,是研究治印的集大成著作;陈介祺编《十钟山房印举》,收古印 10283 方;又与吴式芬合编《封泥考略》,收封泥 849 方;则是印章篆刻集大成的图像资料。①

① [清]周亮工:《印人传》、朱象贤:《印典》,见[清]永瑢等编:《文渊阁四库全书·子部·艺术类》;顾湘:《篆学琐著》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》;陈介祺、吴式芬:《封泥考略》,见《续修四库全书·子部·谱录类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本。



二、总体守成的书画论著

清代书画论著如品、评、论、述、辑、录、序、跋、谱、诀、诗等，应有尽有，数量之多、品类之丰，不仅超过当时其他艺术论著的总和，也超过了历史上所有书画论著的总和。书画史著作虽多，大多重史料而轻论述，缺少完备的理论构架，史学价值不高；画论中，郑燮《题画》锋颖独见，其余大多不脱明人矩矱；绘画技法著作普及；书画著录著作蔚为大观；书画类书、丛书的编撰，也集中于清代。

（一）传记式的书画史

清代绘画史著作不少。近于通史如王毓贤《绘事备考》，近于断代史如张庚《国朝画征录》，至于彭蕴灿《画史汇传》、冯金伯《国朝画识》、厉鹗《南宋院画录》、姜绍书《无声诗史》、蒋宝龄《墨林今话》、陈文述《画林新咏》、张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》等等，大体作传记式的记述，缺少理论的剖析，其学术价值无一能与《历代名画记》、《图画见闻志》相比。专史、别史如厉鹗《玉台书史》、汤漱玉《玉台画史》记女书画家，汪鋆《扬州画苑录》、鱼翼《海虞画苑略》、陶元藻《越画见闻》分别记常熟、绍兴一带画家，童翼驹《墨梅人名录》记一科画家等；小传如黄钺《画友录》、潘曾莹《墨缘小识》等，往往有新鲜资料。嘉、道以后，出现了不讲考订、不重鉴赏而以抄袭为能的风气，甚至有书目不同而文字全同者①。书越出越多，史学价值却越来越低。

乾隆间张庚，字浦山，著《国朝画征录》三卷、续录二卷，为清初至乾隆中叶461位画家作传，包括画家姓名、字号、略历、师承、画法、擅长、成就、影响、言论、著述、有关评论、作伪代笔、款识特征乃至受西方绘画的影响等等，或一人一传，或数人合传，资料详尽，是清代第一部断代画史，对研究清前期绘画有重要价值。画家小传后附按语，作者史识多见于此。张庚画宗董、巨、倪、黄，其史识也蒙上了流派偏见。他以华亭派为正派，重墨赞扬四王特别是王原祁，对四僧画用笔甚

① 如[清]李玉棻：《瓯钵罗室书画过目考》、杨岘：《迟鸿轩所见书画录》，人数、文字全同，所不同者，李按时代编次，杨以韵目编次。



轻，评价尚得精当，如评八大山人“笔情纵恣，不泥成法而苍劲圆睟，时有逸气”；评髡残“奥境奇辟，缅貌幽深，引人入胜，笔墨高古，设色清湛，诚元人之胜概也”；评石涛“画兼善山水、兰竹，笔意纵恣，脱尽窠臼……小品绝佳，其大幅惜气脉未能一贯”：切中肯綮。其修史方法仿《史记》，讲求体例，注重征信，取材广博，不囿一隅，凡亲见作者原迹者列入正录，得于前人记载者收入附录。所不足者，既不按年代，也未按画派编次，一些有影响的画家未曾论及，个别史实的记述不无舛误。张庚又著《图画精意识》，记每画布置及用笔用墨之法。[①]

乾隆间冯金伯编《国朝画识》十七卷，为清初至乾隆末年 1106 位画家传记。他效法《佩文斋书画谱·画家传》，所引材料广采他人著作，注明出处，不参己意，其中绘画史籍多有已经散佚，今人借此书得以了解清中期绘画史籍的流传情况。按语 76 则，或纠正引文舛误，或评论画家得失，或补充传记不足。冯金伯又编《墨香居画识》，录乾隆间画家 700 余人。[②]

道光间彭蕴灿编著《画史汇传》（传本又作《历代画史汇传》）七十二卷，采史书、方志、画史、文集、笔记等前人著作 1263 种，以姓相从，分韵编制，记历代画家 7500 余人，列其小传并注明出处，间有考证和议论，卷帙浩繁而文字简洁，接近历代画家辞典体例。卷首《国朝圣制》记清代善画帝王附善画宗室，卷一《古帝王门》记历代善画帝王，卷二至卷六十一《画史门》记历代画家，卷六十二《偏阙门》记逸其姓而存其名或仅以字行的画家，卷六十三《外藩门》记历代少数民族画家及来华外国画家，卷六十四、六十五《释氏门》记各朝僧侣画家，卷六十六《后妃门》记后妃画家，卷六十七至七十二《女史门》记历代女画家，编末附《编阙》、《比丘尼》、《女冠》三门。其中，《画史门》与《女史门》笔墨最重。作者依韵部排列姓氏，同姓下依朝代为次，颇便寻检。它是现代中国画家人名辞典出版以前查找画家情况的主要工具书。不足之处是采集画家过滥，把嫘、周勃、关羽、张飞等人也作为画家收入书内。[③]

---

① ［清］张庚：《国朝画征录》，见于安澜：《画史丛书》，上海：上海人民美术出版社 1963 年版。

② ［清］冯金伯：《国朝画识》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

③ ［清］彭蕴灿：《画史汇传》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。



（二）书画论及其主要观点

清代画论著作，除前述《画语录》外，康熙间笪重光《画筌》、乾隆间沈宗骞《芥舟学画篇》、嘉庆间郑绩《梦幻居画学简明》等有一定理论建树，其余画论著作有：康熙间唐岱《绘事发微》，乾隆间张庚《浦山论画》、方薰《山静居画论》，嘉庆间汤贻汾《画筌析览》以及盛大士《溪山卧游录》、迮朗《绘事琐言》和《绘事雕虫》、钱杜《松壶画忆》和《松壶画赘》、秦祖永《桐荫论画》、李修易《小蓬莱阁画鉴》等。画家们也就自身创作撰写心得，随笔往往文字精练，感受独特。如龚贤著《柴丈画说》、《半千课徒画稿》（影印本题名为《奚铁生山水树石画法》）、《龚安节先生画诀》三种，王原祁著《西窗漫笔》，还有孔衍栻《石村画诀》、王昱《东庄论画》、华琳《南宗抉秘》等等。画家题画的只言片语也聚集成书，如王时敏《西庐画跋》和《王奉常书画题跋》、王鉴《染香庐跋画》、王原祁《麓台题画稿》、王翚《清晖画跋》、恽格《南田画跋》、吴历《墨井画跋》、金农《冬心题记》等等。比较前代，清代画家更加重视绘画中的文学趣味，黄钺《二十四画品》、潘曾莹《红雪山房画品》等，仿《诗品》体例评画，正是这一风气的产物。清代书论则见单薄。康熙间，冯武编《书法正传》十卷，专言正书之法。清人擅写笔记，文人笔记也留意书画，周亮工《读画录》表现出非凡而独到的鉴赏眼识。他如宋荦《漫堂书画跋》、钱泳《履园丛话》中的《画学》、《书学》等，涉及书画论，不是严格意义的书画批评。

1. 主要书画论著作

康熙间，笪重光著《画筌》一卷，在4000余字的篇幅内，以骈文一气贯注地讲述画理、画法，兼论画家优劣，辞章华美，画理精湛，于“意境”的虚实、“通体”与“段落”、“师化工”与“抚缣素”、“守家数”与“变门庭”、画工与文人等多种关系，见解尤其透彻，是清代高水平的画论。王翚、恽格的评注，更为全文增色。“会”与“通”是笪重光的不凡之论。他认为，要画出“实景清而空景现”、“真境逼而神境生”的画境，“善师者师化工，不善师者抚缣素。拘法者守家数，不拘法者变门庭。……会境通神，合于天造”。师化工与抚缣素，守家数与变门庭要“会”、“通”起来，作品才能“合于天造”。所不足者，《画荃》文字不分段，阅读难得要领。嘉庆间，汤贻汾将笪重光《画筌》分类划节，参以己见，重编成《画筌



析览》一卷,《原起》以下,分作十篇:《论山》、《论水》、《论树石》、《论点缀》、《论时景》、《论勾皴染点》、《论用笔用墨》、《论设色》、《杂论》、《总论》。经他整理,全篇眉目清晰,缺憾是《总论》"若置在第一篇,尤得纲领"①。笪重光又著《书筏》一卷,立论也颇精到。②

乾隆间,沈宗骞著《芥舟学画篇》四卷。卷一、二论山水画 16 篇;卷三论人物画 10 篇;卷四凡人物、笔墨绢素、设色琐论 3 篇。作者紧跟南北宗论,表现出斥俗崇雅的审美观。如《避俗》下提出避"格俗"、"韵俗"、"气俗"、"笔俗"、"图俗",求"高雅"、"典雅"、"隽雅"、"和雅"、"大雅"。如何就雅避俗?作者强调"汩没天真者不可以作画,外慕纷华者不可以作画,驰逐声利者不可以作画,与世迎合者不可以作画,志气堕下者不可以作画"。《立格》下,提出"笔格之高下,亦如人品","夫求格之高,其道有四,一曰清心地以消俗虑,二曰善读书以明理境,三曰却早誉以几远到,四曰亲风雅以正体裁,具此四者,格不求高而自高矣"。《取势》篇论及绘画中对立统一法则的运用:

> 欲轻先重,欲重先轻,欲收先放,欲放先收之属,皆开合之机。至于布局,将欲作结密郁塞,必先之以疏落点缀;将欲作平行纡徐,必先之以峭拔陡绝;将欲虚灭,必先之以充实;将欲幽邃,必先之以显爽。凡此,皆开合之为用也。

在人物画衰落的情况下,作者对人物写真进行详细总结,使卷三自显其价值。全书论古道今,观点平允,理法兼备,文词富赡,材料组织有条不紊,有浓厚的哲学色彩,为清代画论中较为难得的佳作。所不足者一味尊古,不比《画语录》奇见迭出,如鸿蒙顿开,令画坛一新生面。

乾隆间,方薰著《山静居画论》二卷,杂论画派及画法,引用陈说,参以己意。方薰指出,"古人所谓卷轴气,不以写意、工致论,在乎雅俗。不然,摩诘、龙眠辈皆无卷轴气矣"。方薰强调章法位置的重要,"古人丘壑,生发不已,时出新意,别开生面。皆胸中先成章法位置之妙也。"③

① 俞剑华编:《中国画论类编》,北京:人民美术出版社 1957 年版,第 837 页。

② [清]笪重光:《画筌》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本。

③ [清]方薰:《山静居画论》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·艺术类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本。

嘉庆间，郑绩著《梦幻居画学简明》，从总论、论形、论忌、论笔、论墨、论景、论意、论皴、论树、论泉、论界尺、论设色、论点苔、论远山、论题款、论图章等各个方面，论述山水画的创作经验，所论具体，有可操作性，并且时时露出尖新的思想。郑绩指出，“所谓逸者，工意两可也”，要在主体精神状态空明虚静，“意笔如草书。其流走雄壮，不难于有力，而难于静定”。他反对板、俗，“固泥成法谓之板，径守规习谓之俗，然俗即板，板即俗也。古人云‘宁作不通，勿作庸庸’，板、俗之病，甚于狂诞”；他提倡味外味，“何为味外味？笔若无法而有法，形似有形而无形。于僻僻涩涩中藏活泼泼地，固脱习派，且无矜持，只以意会，难以言传。正谓此也”。郑绩还对题款的形式规律进行了全方位的探讨：

> 一幅画自有一幅应款之处，一定不移。如空天书空，壁立题壁，人皆知之。然书空之字每行伸缩应长应短，须看画顶之或高或低。从高低画外，又离开一路空白，为画灵光通气。灵光之外，方为题款之处。断不可平齐四方，刻板窒碍。如写峭壁参天，古松挺立，画偏一边，留空一边，则在一边空处直书长行以助画势。如平沙远荻、平水横山，则平款横题，如雁排天，又不可以参差矣。

款字与画中形象的顶边要保持一定距离，不能堵塞通气的“灵光”；要错落变化，不要写成方块；竖构图宜直书长行，横构图宜平款横题；“山石苍劲，宜款劲书。林木秀致，当题秀字。意笔用草，工笔用楷”。这些活泼的语言和尖新的思想，都从肺腑流出。①

嘉庆间，黄钺仿《诗品二十四则》写《二十四画品》，将绘画排列出气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、淡逸、朴拙、超脱、奇僻、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、隽爽、空灵、韶秀二十四类品第，每品一诗加以评述，富有文学意味。但是，《诗品》以盛唐诗歌各种风格的大备为前提，清代绘画难与盛唐诗歌媲美，强排二十四类品第，便有刻意模仿之嫌。②其后，潘曾莹《红雪山房画品》写画之十二品；杨景曾《书品》写书之二十四品；

---

① ［清］郑绩：《梦幻居画学简明》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

② ［清］黄钺：《二十四画品》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。





侯仁朔《侯氏书品》以古、正、奇、险四品区分秦中碑帖 25 种：更见造作和罗列。

光绪间秦祖永著《桐阴论画》三编六卷，以“逸”、“神”、“妙”、“能”四品，评明末以来画家 400 余人。他薄画工，倡游戏，以董其昌开宗，记 360 位画家，竟将 238 家画纳人“逸品”，认为“有神而兼逸，有能而兼逸，有神与能兼擅而仍无失为逸”，与逸品泛滥的时风同声相应。在风云变幻的清末，秦祖永仍然强调“画中静气最难”，“自有一种融和闲逸之趣浮动丘壑间”。文人画论固守阵地，与时代风云抗衡，却已经无可奈何地进入了尾声。

2. 观点的继承与进步

清代画论著作总体是对南宗画的解说。王原祁把“南宗画”抬高到无以复加的地位，而对浙派、金陵画派、扬州画派，一概加以贬斥。他主张作画介于“生、熟”之间，以“理、气、趣”兼到为佳（[清]王原祁《西窗漫笔》）。吴历也推崇南宗，认为“画之董、巨，犹诗之陶、谢也”（[清]吴历《墨井画跋》）。王原祁弟子唐岱，著《绘事发微》一卷，力倡南北宗论，推重四王，强调“无尘俗之气，落笔自有佳境”。华琳《南宗秘诀》门户之见极深。标榜门户的陋习加重了伪逸品的泛滥。

围绕逸品的真伪问题，清代画论继续对逸品内涵进行解释和生发。恽格把绘画的士气和逸格界定为，“不落畦径，谓之士气。不入时趋，谓之逸格。其创制风流，于宋时二米，盛于元季，泛滥明初。称其笔墨，则以逸宕为上。明其风味，则以幽淡为工”（[清]恽格《南田画跋·题石谷画》）。他认为，“画以简贵为尚。简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥，烟鬟翠黛，敛容而退矣”（[清]恽格《南田画跋·郭恕先》），从理论上进一步确立逸品逸宕、幽淡、虚简的审美风格。他甚至把逸品神秘化，“逸品，其意难言之矣。殆如庐遨之游太清，列子之御泠风也。其景，则三闾大夫之江潭也。其笔墨，如子龙之梨花枪、公孙大娘之剑器，人见其梨花龙翔，而不见其人与剑也”（[清]恽格《南田画跋·子久》）。张庚提出，士夫气不在于干笔俭墨还是青绿，“古人有云，画要士夫气，此言品格也……盖画品格之高下，不在乎迹，在乎意”，“墨不论干湿浓淡，要不带半点烟火食气，斯为极致”（[清]张庚《浦山论画》）。

笔墨格调与书画家人品的关系问题，继续成为清代画论关注的焦点。龚贤认为，“若大丘壑，非读书养气，闭户数十年，未许易下笔……心穷万物之原，

目尽山川之变，取证于晋唐宋人，则得之矣”①，师造化与学古人，缺一不可。吴历指出，“古人能文，不求荐举；善画，不求知赏。曰：‘文以达吾心，画以适吾意。’草衣藿食，不肯向人，盖王公贵戚，无能招使，知其不可荣辱也”。他强调“怀抱清旷，情感洒然；落笔自有山林之趣”（[清]吴历《墨井题跋》）。晚清松年更指出，“书画清高，首重人品……历代工书画者，宋之蔡京、明之严嵩，爵位尊崇，书法、文学皆臻高品，何以后人吐弃之，湮没不传？实因其人大节已亏，其余技更一钱不值矣”（[清]松年《颐园论画》）。对艺术家大节的重视，成为中国人鉴赏艺术坚守不移的传统。

清代，一些文人起而反对标榜门户的陋习。李修易一针见血地指出，“近世之淡墨涂鸦者，辄以逸品自居，其自欺抑欺人乎”，“佛者苦梵网之密，逃而为禅；仙者苦金丹之难，逃而为玄；儒者苦经卷之博，逃而为心学；画者苦门户之繁，逃而为逸品”。他认为，世风崇南贬北，是因为“北宗一举手即有法律，稍觉疏忽，不免遗讥。故重南宗者，非轻北宗也，正畏其难耳”，从而提出“吾愿学者勿拘拘于宗派也”（[清]李修易《小蓬莱阁画鉴》）。推崇北宗，反对分宗，发人所不敢发。宋荦、朱彝尊、叶德辉等一些文人，也提出反对分宗的观点。《芥子园画传》干脆将“逸品”放在神、妙、能三品之外。

受晚明实学思潮影响，清代书画论从务虚进入务实，走向对书画技法和表现形式的探讨。中国书画美学中的许多范畴，如气、韵、品、格、意、趣等等，清代以前画论多作形而上层面的概括论述，清代画家则把对绘画气韵、气格的探讨从形而上层面转向形而下层面，落实到对绘画技法的探讨，以具体的、经验的解说，对中国绘画的特殊审美予以明晰的解释。如龚贤把山水画作法概括为“笔法、墨气、丘壑、气韵”四要，“先言笔法，再论墨气，更讲丘壑。气韵不可说，三者得，则气韵生矣”。四要不是并列关系，而是因果关系，气韵由笔、墨、构图而生：

> 笔法要古，墨气要厚，丘壑要稳，气韵要浑……笔法要健，墨气要活，丘壑要奇，气韵要雅。（《柴丈画说》）

① [清]周二学：《一角编·龚野遗山水真迹》，上海：上海人民美术出版社 1986 年版，第 40—41 页。



画石块上白下黑，白者阳也，黑者阴也。(《龚安节先生画诀》)

几树皆黑，此树独白者，欲其醒耳。(《柴丈画说》)

墨气中见笔法，则墨气始灵；笔法中有墨气，则笔法始活……皴法先干后湿，故外润而内有骨。若先湿后干，则墨死矣。(《龚半千课徒画稿》)

其画论直切画法，翔实具体，对黑白关系的论述尤其切中肯綮。唐岱提出："凡物之无气不生，山气从石内发出。以晴明时望山，其苍茫润泽之气腾腾欲动，故画山水，以气韵为先也。"([清]唐岱《绘事发微》)如果说郭若虚"其如气韵，必在生知"([宋]郭若虚《图画见闻志》)、董其昌"气韵不可学，此生而知之，自然天授"([明]董其昌《画旨》)落入了唯心主义的天才论，龚贤、唐岱则把气韵落实到对绘画形式的探讨，完全是唯物主义的态度。前代反复论争、具有无限阐释可能性的审美范畴，到此落实为绘画具体的笔墨形式。

明清画家还为花鸟画创建了一个新的审美范畴——"生意"。祝允明说，"物物有一种生意"([明]祝允明《书画鉴影》)，王概说，"花鸟画得其生意"([清]王概《芥子园画传》)。"生意"指绘画对象和主体融合为一的蓬勃生机和内在生命力。为了表现花鸟画的生意，清人提出了专门用于花鸟画的概念"写生"。方薰说："世以画蔬果花草随手点簇者谓之写意，细笔勾染者谓之写生，以为意乃随意为之，生乃像生肖物，不知古人写生即写物之生意，初非两称之也。"([清]方薰《山静居画论》)"写生"不是对物临摹，而是"写"其"生意"。如果说唐宋书画论偏重于对书画形态的理论阐说，明清书画论则更注重对技法的归纳和总结；如果说唐宋书画论阐述了主体对书画的认识，明清书画论则更关注绘画自身的形式。这是书画经过长期发展、走向成熟和自律的必然。

3. 锋颖独见的郑燮《题画》

郑燮题画诗句，被辑为《题画》一卷，其中显示出他不趋同的个性和创造精神，是其人格理想的典型写照，在清中期画论中独树一帜。

郑燮题竹诗道，"盖竹之体，瘦劲孤高，枝枝傲雪，节节干霄，有似乎君子豪气凌云，不为俗屈"，"不过数片叶，满纸皆是节"，"咬定青山不放松，任尔东西南北风"，"未出土时先有节，到凌云处也无心"，都是借竹喻人，借写竹写自己的人格理想和孤高品性。"新竹高于老竹枝，全凭老干为扶持。明年再有新生者，十丈龙孙绕凤池"，洋溢着的是生命激情。"衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾

苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”，则表现出他对民间疾苦的关心。

郑燮强调“以造物为师”。他说：“凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光云影中耳！”其“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的理论，概括了艺术从观察到构思到表现的过程：

> 江馆清秋，晨起看竹，烟光日影雾气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃，遂有画意。其实，胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！

“眼中之竹”是对对象的直接观照，“胸中之竹”是“情”与“景”契合而产生的审美意象，“手中之竹”则是画家创造出来的艺术形象。从“眼中之竹”到“胸中之竹”是一次飞跃，从“胸中之竹”到“手中之竹”是又一次飞跃，生活形象经过主体情感的熔铸，升华为艺术形象。

师法造化不是机械的模仿，而是要画出宇宙大化的元气，“天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而成”([清]郑燮《郑板桥集·补遗》)，“有皴法以见层次，有空白以见平整，空白之外又皴。然后大包小，小包大，构成全局。尤在用笔用墨用水之妙。所谓一块元气结而成矣”。“一块元气”，“大包小，小包大”，“元气团结”，都是说阴阳、虚实互相包孕，绘画应该体现自然生命与人精神生命的和谐律动，也就是“气韵生动”。

郑燮认为，向古人学习，必须是有选择的学习：

> 郑所南、陈古白两先生善画兰竹，燮未尝学之；徐文长、高且园两先生不甚画兰竹，而燮时时学之弗辍，盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪，而燮亦有倔强不驯之气，所以不谋而合。彼陈、郑二公，仙肌仙骨，藐姑冰雪，燮何足以学之哉！

郑燮认为，他与徐渭、高其佩都有“倔强不驯之气”，所以对他二人画法“时时学之弗辍”；而他没有陈元素、郑思肖的超逸出尘，纵学也只能得其皮相。“师其意不在迹象间”，明确表露了他与徐渭意气相投的立场。

郑燮强调独创，即使对自己激赏的石涛，也只能“学一半，撇一半，未尝全学。非不欲全，实不能全，亦不必全也。诗曰：十分学七要抛三，各有灵苗各自



探。当面石涛还不学，何能万里学云南？”[1]“灵苗”指各人独特的灵气和悟性，“各有灵苗”，正是“学一半，撇一半”的理论依据。郑燮还说，“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。未画之前，不立一格；既画以后，不留一格”，反叛和创造的个性跃然纸上。

强调独创，不是不重视笔墨功力。郑燮以徐渭画雪竹为例，指出“必极工而后能写意，非不工而遂能写意也”。他常以“乱”字赞扬绘画，“乱”并非没有法度，“石涛画竹好野战，略无纪律，而纪律自在其中。燮为江君颖长作此大幅，极力仿之，横涂竖抹，要自笔笔在法中，未能一笔逾于法外”。“乱”是驰骋笔墨，自由变化，于自由中见功力。[2]

（三）书画技法著作的普及

清代，资本主义萌芽催醒了国人的近代意识，书画大张旗鼓地进入市场，画家职业化，绘画由文人的自娱转而成为职业画家的生计，买画的人数和学画的人数空前增加，普及性的、作为职业培训教材用的画谱，就产生在大众审美趣味和商业氛围熏陶的社会大背景下。清代绘画技法著作数量多，分科细，从画山水到松、竹、梅，从章法、笔法、墨法到调脂匀粉、题款钤印，论述具体而微，技法解说和理论阐述交织，构成了庞大的技法理论体系。丁皋著《写真秘诀》，邹一桂著《小山画谱》，分别是我国第一部肖像画技法专著和我国第一部花鸟画技法专著；嘉庆间迮朗撰《绘事琐言》，则是论述书画工具最为完备的著作。画谱中，上官周《晚笑堂画传》习者趋之若骛，《芥子园画传》影响更大，康熙、嘉庆年间和清末不断增补和重刻。其余如雍正间高其佩从孙高秉著《指头画说》，乾隆间蒋骥著《传神秘要》，道光间周星莲著《临池管见》，咸丰间朱和羹著《临池心解》，布颜图著《画学心法问答》等等。清代画学著作对绘画技法细致而微的关注，与清代考据学精通小学训诂、言必求证的严谨学风有内在联系。

康熙间，丁皋著《写真秘诀》一卷凡 25 篇，从部位到起稿，从人脸天庭到地

---

① 云南：指当时客居云南的和尚白丁，以画兰著名。

② ［清］郑燮：《题画》，见卞孝萱编：《郑板桥全集》，济南：齐鲁书社 1985 年版。

阁，从眉眼到面色、气血，乃至纸画法、绢画法附胶矾绢法、衣冠补景、笔墨，一一道来，并附图49幅。书末附《退学轩问答》八则，记自己与其子间就肖像画画法所作的问答。所论较元代王绎《写象秘诀》详明，条理井然，说理朴实，成为我国古代较为完备的肖像画著作。①

乾隆七年（1742年），蒋骥著《传神秘要》一卷，就肖像画取神法、取笑法、神情、气色、笼墨、用笔、全局、生纸画法、矾纸画法、设色层次、用粉、白描、临摹等27目，一一道来，其中论起稿、算全面分寸法最为详明。如果说丁皋著作不仅论述脸面画法，也论述全身，并且把肖像画与天人合一的哲学观结合起来，蒋骥则着重论述脸面画法，行文较丁皋雅训。②

明末清初南北宗论大行其道的同时，坚守儒家传统的知识分子，力倡恢复以"依仁游艺"为目的、以"真工实能"为正格的绘画批评传统，以矫正晚明以来伪逸品疏简脱略的流弊。我国第一部花卉画谱《小山画谱》便诞生在这样的背景之下。作者邹一桂（1686—1772），字小山，号让卿，无锡人，乾隆间官至内阁学士兼礼部侍郎。书分上、下两卷。上卷详论《八法》、《四知》。《八法》是全书重点。它以章法为第一，依次为笔法、墨法、设色法、点染法、烘晕法、树石法、苔衬法，体现出邹一桂"重物趣"、"求生理"、"以形写神"的绘画思想。《八法》完全是形而下意义的技法，没有了谢赫"六法"的微言大义。《四知》即知天、知地、知人、知物，邹一桂将"外师造化"具体化为花卉栽培中四季气候、南北地区、人工培植、阴阳光照四方面因素，得出"欲穷神而达化，必格物以致知"的结论，直指北宋院画注重理法、审物致知的精神。此外，《小山画谱》针对晚明以来"古法弁髦"、"妄意涂抹"的绘画风气，提出"画忌六气"，"一曰俗气，如村女涂脂；二曰匠气，工而无韵；三曰火气，有笔仗而锋芒太露；四曰草气，粗率过甚，绝少文雅；五曰闺阁气，苗条软弱，全无骨力；六曰蹴黑气，无知妄作，恶不可耐"，是邹一桂立足"雅正"审美观的反映。其余如《各花分别》，记100余种花卉的特点和画法；《取用颜色》，记11种颜料的制炼之法以及纸绢矾胶画具

① [清]丁皋：《写真秘诀》，见王概等辑：《芥子园画传》卷一，[清]蒋宝龄《墨林今话》记作《传真心领》。

② [清]蒋骥：《传神秘要》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。

和水的使用方法。下卷摘录古人旧说，参以己意，从论述花鸟画宣教功能、书画同源、诗画相表里到介绍唐宋名家；从针砭画坛时弊到提出自己的绘画准则；具体到落款、裱画、藏画等，条目繁多，未作深说。《小山画谱》以议论精审见长，其实更像一部画论。名为《画谱》而不设图谱，邹一桂自有深意。反复翻刻的画谱“俗手临摹，率无笔意”（[清]方薰《山静居画论》），“一摹再摹，瘦者渐肥，曲者已直，摹至数十遍，全非本来面目”（[清]邹一桂《小山画谱》），画图谱的人被文人画家讥贬为“稿子手”（[清]松年《颐园论画》），纯理论的文字谱在文人画家心目中，位置更高。

作为儒家文艺观在清代的忠实奉行者，作为清代皇室趣味的代言人，邹一桂以崇实黜虚的严谨态度对待艺术创作，以北宋画院认定的大家、正格为标准评价绘画，与石涛、八怪的主张形成鲜明的两极。《小山画谱》使我们了解清代画坛除遗民画家、正统画派和职业画家以外，还有在儒家文艺观左右下、复兴北宋院画传统的又一条线索。①



图九六二：[清]王概等辑《芥子园画传》初集
民国十九年扫叶山房影印本

比较而言，元、明书画技法书重笔墨，清代书画技法书重临摹。《芥子园画传》是我国流传最广的中国画技法普及书。康熙十八年（1679 年），沈心友请龚贤弟子王概等人，根据明末李流芳课徒画稿，增编成山水图谱并加以解说，李渔作序，以李渔金

① [清]邹一桂：《小山画谱》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；《丛书集成新编》，台北：新文丰出版社 1985 年版，影印本。

陵别业“芥子园”名书，成《芥子园画传》。卷一设《画学浅说》、《设色各法》，概要介绍山水画技法和前人画论；卷二至卷四设《树法》、《石法》、《点景画法》等，一一介绍树、石、水、云和点景人物、鸟兽、建筑、舟楫、器具等的具体画法，卷五设《模仿诸家横长各式、宫纨式、折扇式》(图九六二)。

康熙四十年(1701年)，王概与其兄弟编绘《芥子园画传》二集、三集。二集七卷有兰、竹、梅、菊画法浅说，下附各花画法，集首有王概序，各谱前有王蓍序；三集三卷有各式花卉、草虫、翎毛的学画浅说和画法歌诀。这三集，有知识介绍，有画法剖析，图文结合，浅显明了，重实用性、工具性，便于初学者临摹并认识中国画的画法流派，适应了画家课徒和绘画市场化的需求，销行甚广。《芥子园画传》被认为是中国传统绘画的百科全书，李渔、王概开创之功功不可没，其积极作用是推进了中国画的普及，其消极作用则是加剧了中国画摹古、公式化的倾向。[①]

嘉庆二十三年(1818年)，书商见《芥子园画传》有利可图，于是编《芥子园画传》四集，没有了画法说明，不复有学画工具书的作用。清末巢勋又将自己手摹各家画谱和上海晚清名家画谱编入。书商甚至印行出《芥子园画传》八集，分别是人物、山水、花鸟、花果清供画稿的拼凑。从此，书商不断翻刻，文人也借《芥子园画传》推出自己作品，致使名同实异或内容不尽一致的《芥子园画传》多达20余种。以1930年扫叶山房影印本为例，此本搜罗了自康熙至影印此版期间的《芥子园画传》，含：初集四册，六卷，冠以李渔序，卷六《增广名家画谱》系后人增入；二集四册，七卷，基本忠实于原貌；三集四册，六卷，卷五、卷六《增广海上名家画谱》系后人增入；四集四册，四卷，全为人物画稿。还有初集五卷、二集九卷、二集不分卷、三集三卷等各种版本。如果说初集有知识介绍，有技法分析，文字简明，图文结合，浅显明了，分类合理，秩序井然，二集则是初集的合理继承和补充，三集编次已见混乱，四集以后，则完全是无理论，无画法的画稿拼凑了。至于近年出版的《新编芥子园画传》，更是空托其名，与《芥子园画传》风马牛了。

(四)蔚为大观的书画著录著作

清代，私人收藏鉴赏书画的风气极盛，与考据学派的赫赫成果呼应，书画

① [清]王概等辑：《芥子园画传》，1930年扫叶山房影印本；又[清]丁楫辑：《芥子园画传》八集，上海：上海大德书局1926年石印本。



著录著作蔚为大观，著录项目更为广泛，体例更为完备，内容更为详尽。官修著录书有乾隆间内府《石渠宝笈初编》、《石渠宝笈续编》和《秘殿珠林》、《秘殿珠林续编》，嘉庆间《石渠宝笈三编》，集内府收藏书画之大观；私家编纂的著录书如孙承泽《庚子销夏记》、卞永誉《式古堂书画汇考》和安岐《墨缘汇观》，被公认为私家著录的范本；顾复《平生壮观》、高士奇《江村销夏录》和吴升《大观录》，也是有一定影响的书画著录著作。

明末清初，顾复著《平生壮观》，录其所见法书名画，秩序井然，体例精审。孙承泽，字退谷，顺治十七年(1660年)编成《庚子销夏记》八卷，记载自己收藏和过目的书画碑帖，记录不详而鉴裁精审，议论精到，为学者重视。康熙间卞永誉，字令之，编《式古堂书画汇考》六十卷，《书考》、《画考》各三十卷，上溯魏晋，下迄元明，按时代分门别类采集前人著录，眉注圈识，插入自己识见，每件作品标明年代、尺寸、质地、内容、题跋印记、流传经过，《书考》前有书评、书旨，《画考》前画论，条理井然，收罗广博，体例精审，集前代书画著录书大成，成为后世书画著录书的范本。所不足者，因非目见的闻，难以核实。高士奇作为康熙皇帝的文学侍从，多次陪同皇帝巡游，见多识广，又富收藏，编成《江村消夏录》三卷。每卷以时代为序，记所见书画，考订源流，详记绢素、长短、行墨、题跋、图章，附以己见，体例周详，为后来书画著录书仿效。高士奇又从《江村消夏录》中选辑《江村书画目》一卷，以时代为次，录所见书画目。康熙间，吴升著《大观录》二十卷，按时代录入平生所见书画，所录作品多为名迹，评论精审，但疏于考证。安岐，字仪周，号麓村，清初在纳兰明珠家供职，往来于维扬、津门之间，搜罗法书名画，成为盐商豪富，乾隆间定居扬州以后，编《墨缘汇观》六卷，著录个人收藏及过目精品，品评优劣，考证错讹，所见广博，鉴别精实，考据精当，杨仁恺评其“有清一代罕与之比美者”①。嘉庆间，胡敬奉旨参与修纂清宫书画著录《秘殿珠林》、《石渠宝笈三编》，遍观内府藏画，就《石渠宝笈》所记宫廷藏品兼考其人，编成《国朝院画录》二卷，先以时代为序，编入顺治、康熙、雍正、乾隆四朝画院画家53人，考其姓氏、籍贯、简历，录其载入《石渠宝笈》一、二、三编的画名，并录内容、款识、题跋、装裱形式；然后记诸家合作画幅及

① 杨仁恺：《中国书画鉴定学稿》，沈阳：辽海出版社2000年版，第347页。

无名氏画幅，多只列画名，涉及画家 28 人；最后记《石渠宝笈》未录而散见于各书的画家，仅列姓氏里籍。因属亲见，材料可靠，成为研究历代画院和清代宫廷绘画的重要参考资料。①

规模较小的著录书如乾隆间迮朗著《三万六千顷湖中画船录》，评宋、元、明、清诸家作品；陆时化撰《吴越所见书画录》六卷，记吴越间所见明清书画 628 件，每卷必分时代，鉴赏既精，所论亦颇精彩；嘉、道间，潘世璜子摘录其父日记，成《须静斋云烟过眼录》，鉴别较精；潘正炜《听帆楼书画记》五卷、《听帆楼书画续记》二卷，所录书画大多传世；道光间，吴荣光《辛丑销夏记》五卷，跋语、考证颇为准确；光绪间，顾文彬《过云楼书画记》十卷，录自藏书迹四卷、画迹六卷，选择作品甚严，录其自题，识见卓异，简洁明了；朱彝尊《曝书堂书画跋》，重历史考证，出语谨慎。② 清代书画著录著作还有：乾隆间阮元《石渠随笔》，嘉庆间胡进编《西清劄记》、《南薰殿图像考》，咸丰间韩泰华《玉雨堂书画记》，光绪间邵松年《古缘萃录》以及谢堃《书画所见录》、吴其贞《书画记》、陆心源《穰梨馆过眼录》等等。③

清代官修书画著录书规模浩大。乾隆间，诏命张照、梁诗正等，将内府所藏书画、石刻、刻丝、织绣等，按收藏地点编次，每地分释、道两类，录其尺寸、款识、题咏、题跋、鉴藏印记等，编成《秘殿珠林》二十四卷，以画迹优劣分等，上等书画详记纸绢尺寸及跋语鉴藏，次等只记款识及题跋人姓名，著录详尽，审别谨严。书成后，乾隆帝又命张照、梁诗正等按《秘殿珠林》体例，编《石渠宝笈》四十四卷，按书画收存地点乾清宫、养心殿、三希堂、重华宫、御书房、长春书屋等，分类编次，又各分书册、画册、书画合册、书卷、画卷、书画合卷、书轴、画轴、书画合轴等九类，记载笺素、尺寸、款识、题咏、印记、跋尾、品评等。因按收藏地点编次，不便检索。接着，乾隆帝诏命王杰等编《秘殿珠林续编》八卷、《石渠宝笈续编》八十八卷，收正编未录及臣工新献的作品，不分等次，书前有总目，

① [清]胡敬：《国朝院画录》等三种，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

② [清]孙承泽：《庚子销夏记》、卞永誉：《式古堂书画汇考》、高士奇：《江村消夏录》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；安岐：《墨缘汇观》，见南京图书馆古籍部藏抄本。

③ 参见徐邦达：《古书画鉴定概论》，北京：文物出版社 1981 年版；杨仁恺：《中国书画鉴定学稿》，沈阳：辽海出版社 2000 年版。





稍便稽查。嘉庆二十年(1815 年)，英和、黄钺等按《续编》体例，编成《石渠宝笈三编》不分卷，装成 28 函、112 册。书前设总目，每卷前设分目，录书画 2000 余件。清代内府所藏书画，大抵见于以上著录著作。①

(五)卷帙浩繁的丛书、类书

康、乾两朝，朝廷大规模地编纂丛书、类书。康熙间，孙岳颁、王原祁等奉敕编纂丛书《佩文斋书画谱》一百卷，又总目一卷、纂辑书籍一卷，成为集历代书画资料大成的宏篇巨著。全书征引清以前经、史、子、集、山经、地志、释典、道藏等各类书籍 1844 种，分《论书》、《论画》、《历代帝王书》、《历代帝王书画》、《书家传》、《画家传》、《历代无名氏书》、《历代无名氏画》、《历代帝王书》、《历代帝王画》、《历代名人书》、《历代名人画》、《书辨证》、《画辨证》、《历代鉴藏》等，历代关于书画的文献几乎全部收入其中，体例庞大，征引注明出处，以便稽考，画家仅分时代，不别先后。康熙序言说，"万几燕闲，披览典册，间临书家名迹，每观前代记录书画诸书，种类错互，漫无统纪，遂即佩文斋所有者编辑之，使各以类相从，为一百卷"，"上自苍颉、史皇，下暨近代"，"凡书画之源流，古今工于此者之姓氏，以至闻人之题跋，历代之鉴藏，悉备考而慎其择，亦可谓详且尽矣"。康熙又敕编《佩文斋题画诗》，收历代题画诗 8962 首。②

私家编纂的丛书，以清初倪涛《六艺之一录》四百零六卷、续编十四卷，卷帙浩繁。书分六集：一《金器款识》，二《刻石文字》，三《法帖论述》，四《古今书体》，五《历朝书论》，六《历朝书谱》，惟《金器款识》一门，分门别类，各为总说，其余只录前人成说，不加论证，论书内容占全书内容三分之二，历代有关书法的文字，几乎尽收其中，史论价值不高但资料丰富。《四库提要》赞其"排比贯串上下两千余年，洪纤悉具，实为书家之总汇"③。

---

① 清官修《秘殿珠林》、《石渠宝笈》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；清官修《秘殿珠林续编》、《石渠宝笈续编》、《石渠宝笈三编》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本。

② 清官修《佩文斋书画谱》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；为金沛霖主编：《四库全书子部精要》(中)收入。



③ [清]倪涛：《六艺之一录》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。



三、从高潮走向低落的戏曲论著

我国古代戏曲论著的高潮，从明万历延续至清中叶。清中叶以后，随地方戏曲和折子戏的兴起，戏曲从重脚本转向重表演，文人对剧坛的影响力越来越小，戏曲论著的高潮也就冷落了下来。

（一）专论声乐的《乐府传声》

乾隆间徐大椿（1693—1772）著《乐府传声》专论北曲声乐，是其时曲论中最为重要的一本。作者继承魏良辅、沈宠绥各家之说，自序总说戏曲本体，提出戏曲演唱的要素，"一曰定律吕，二曰造歌词，三曰正典礼，四曰辨八音，五曰分宫调，六曰正字音，七曰审口法。七者不备，不能成乐"。第一节论戏曲源流，第二节论元曲特征，第三至三十五节详细论述演唱技巧。其中，第三至十八节、二十节首创五音（喉、舌、齿、牙、唇）和四呼（开、齐、撮、合）说，又具体讲述了北方语音四声与南方语音平、上、去、入四声的关系及其唱法；十九节《宫调》、二十二节《曲情》论述了情感与演唱技巧的辩证关系，指出"唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重"；二十一、二十三节至文末，论述起调、断腔、顿挫、轻重、徐疾、重音叠字、高腔轻过、低腔重煞、一字高低不一、出音、合韵、定板、底板唱法等等。全书内容丰富，书末附多种口诀。如《辨四音诀》道，"平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强。去声分明直远送，入声短促急收藏"，为现代小学教本引用。如果说元代燕南之庵《唱论》是对北曲演唱笔记体的论述，明代魏良辅《曲律》是对昆山腔演唱的总结，《乐府传声》则从口法和技巧方面，对戏曲声乐进行了全面系统的总结。时人评其"溯本追源，传声示法，融会贯通，无微不显，度曲宗之，可谓尽善尽美"（[清]无我道人《乐府传声·序》）。①

（二）渐趋自觉的治史专著

比较元、明，清代文人治史意识趋于自觉，对戏剧本体的理论思考趋于深

① [清]徐大椿：《乐府传声》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社1959年版。





人。李调元著《剧话》二卷，虽然仍然是唐以来历代戏剧资料的辑录，却开始从戏剧本体出发，稽考"戏剧"二字的出处，梳理中国戏剧的形成与流变，对当时文人尚未注目的地方声腔，如"弋腔"、"秦腔"、"吹腔"等，亦有介绍。又李调元《雨村曲话》二卷，上卷谈元代作家作品，下卷谈明、清作家作品，转引甚多，议论简而精当。焦循《花部农谭》是一部专门记述地方戏曲的著作。它就花部（地方戏曲）剧目，叙其本事，并加考证和评论。如评"《赛琵琶》，余最喜之。为陈世美弃妻事……高氏《琵琶》，未能及也"。焦循《剧说》，从更广泛的范围辑录散见于166种古籍的论剧之语，按时代排列，勾勒出戏剧发展的历史线索。姚燮《今乐考证》十二卷，考证戏曲源流，记录作家作品，援引各家论曲之语，特别是《缘起》一章，以辑录史料的方式，勾勒出戏剧发展的大致历史，见出他自觉的治史意识。①

（三）总结舞台经验的《梨园原》

嘉庆间黄旛绰著《明心鉴》，辗转增补为《梨园原》，是一部颇不多见的表演艺术专著，民国间才正式出版。《艺病十种》、《曲白六要》、《身段八要》等等，从正、反两个方面提出舞台扮演的注意事项，概括总结了舞台实践的经验，篇幅不长，但简明扼要，一语破的，被表演艺术家奉为圭臬，对今天戏曲表演仍然有参考价值。《梨园原》所记载的戏曲角色，在《扬州画舫录》"江湖十二脚色"基础上又有发展：

> 角色者，言其本角之物色也。生者，主也，凡一剧由主而起，一轶之事在其主终始，故曰生。旦者，乃于寅刻之先，以男扮女，是男非男，似女非女，见时不能分，因其扮妆时在天甫黎明，故曰旦。丑者，即"丑"字，言其丑陋，匪人所及，插科打诨，丑态百出，故曰丑。净者，静也，言其闹中取静，静中取闹，故曰净。外者，以外姓人有尊崇之色者，故曰外……末者，道始末也，先出场述其家门，言其始末，故曰末。

① ［清］李调元：《剧话》、《雨村曲话》，焦循：《花部农谭》、《剧说》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（八），北京：中国戏剧出版社1959年版；姚燮：《今乐考证》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（十），北京：中国戏剧出版社1959年版。



与《南词叙录》对角色的解释不尽相同，可以对照参看。①

（四）其他戏曲论著

清代戏曲论著还有：黄周星著《制曲枝语》十条，论戏曲作法，所论如“曲之体无他，不过八字尽之，曰‘少印圣籍，多发天然’而已；制曲之诀无他，不过四字尽之，曰‘雅俗共赏’而已；论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已……可以一字括之，曰‘趣’”云云，十分可取。高奕著《新传奇品》，简单评述明末清初27家传奇作品209种；毛先舒《南曲正韵》、《南曲入声客问》，从音韵学角度谈南曲演唱：各有一定价值。士大夫所作序、跋、例言、诗话中也有曲论，材料零碎，却见解独到。如刘廷玑《在园杂志》杂记见闻，其中有不少戏曲批评文字；黄图珌《看山阁集闲笔·文学部》中，也有关于词曲的一章。此外，毛声山口授《琵琶记》评语，由其子毛宗岗记录成书，称《第七才子琵琶记》，是清代影响较大的《琵琶记》评点本，不是独立论著。

清中期以后，戏剧论著如云的时代终于过去，戏剧理论研究进入了徘徊与下滑的时期。清晚期，中国古代戏剧理论研究无可挽回地走向了衰落，虽有王德辉、徐沅澂《顾误录》说律吕宫调，多陈陈相因，仅于发声、出字、收韵等小有发明；平步青《小栖霞说稗》考证戏曲故事来源出处，征引较为详博；杨恩寿《词余丛话》、《续词余丛话》论曲，保留了清中叶以来材料。其理论价值，无一能与明万历至清中期的戏曲名著相比了。

四、偏于保守的乐舞论著

（一）各式齐备的民族乐谱

我国民族乐谱经历了十分漫长的演变过程，清代各式齐备。汉以前，乐舞传承靠口传心授。汉魏之交创制了文字谱，今存最早的文字谱是唐人手抄卷子——南梁《碣石调·幽兰》古琴谱（藏日本京都神光院，图九六四1：a），用文字

① ［清］黄幡绰：《梨园原》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（九），北京：中国戏剧出版社1959年版。

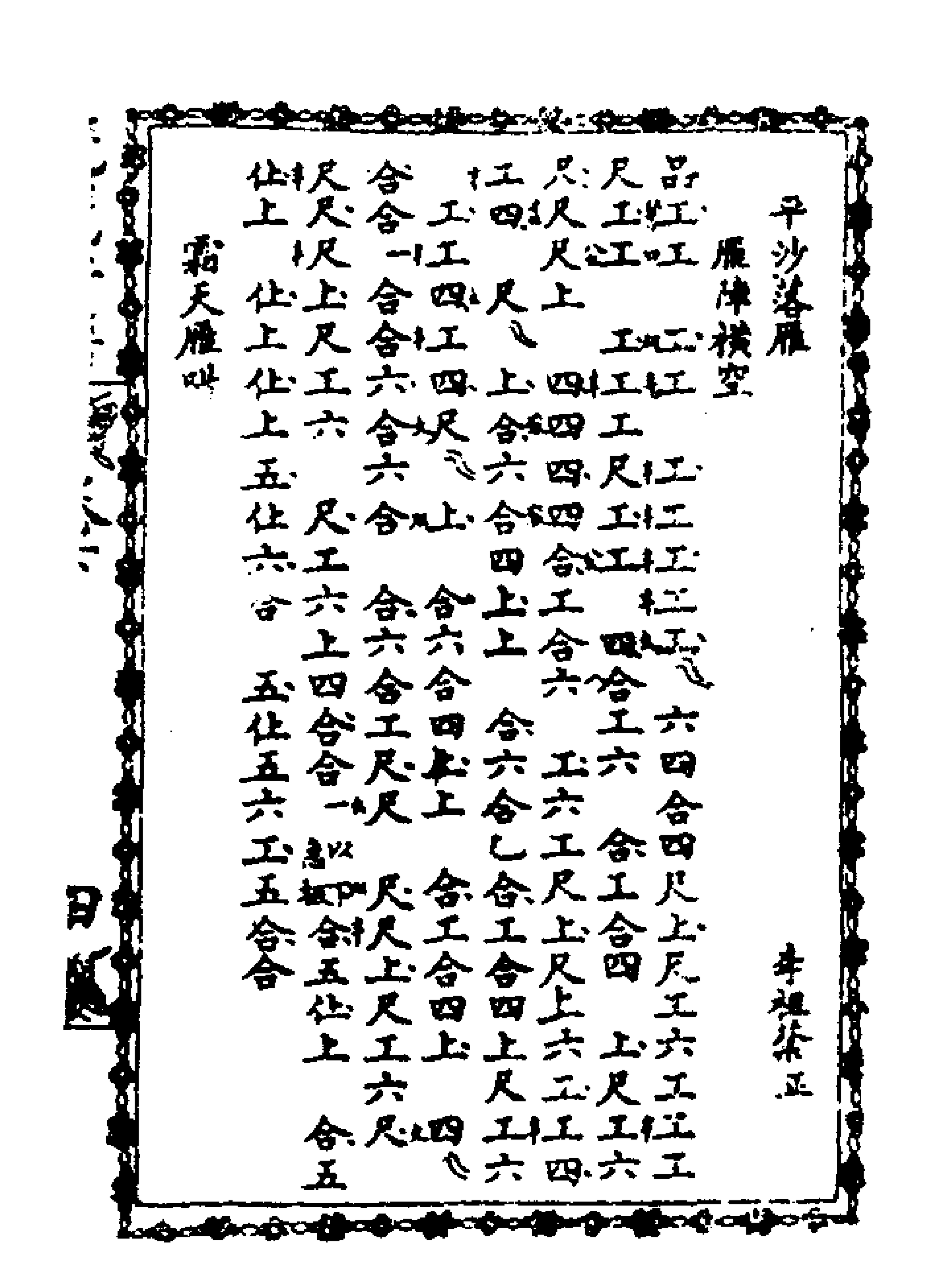




图九六四 1：我国民族乐谱的演变

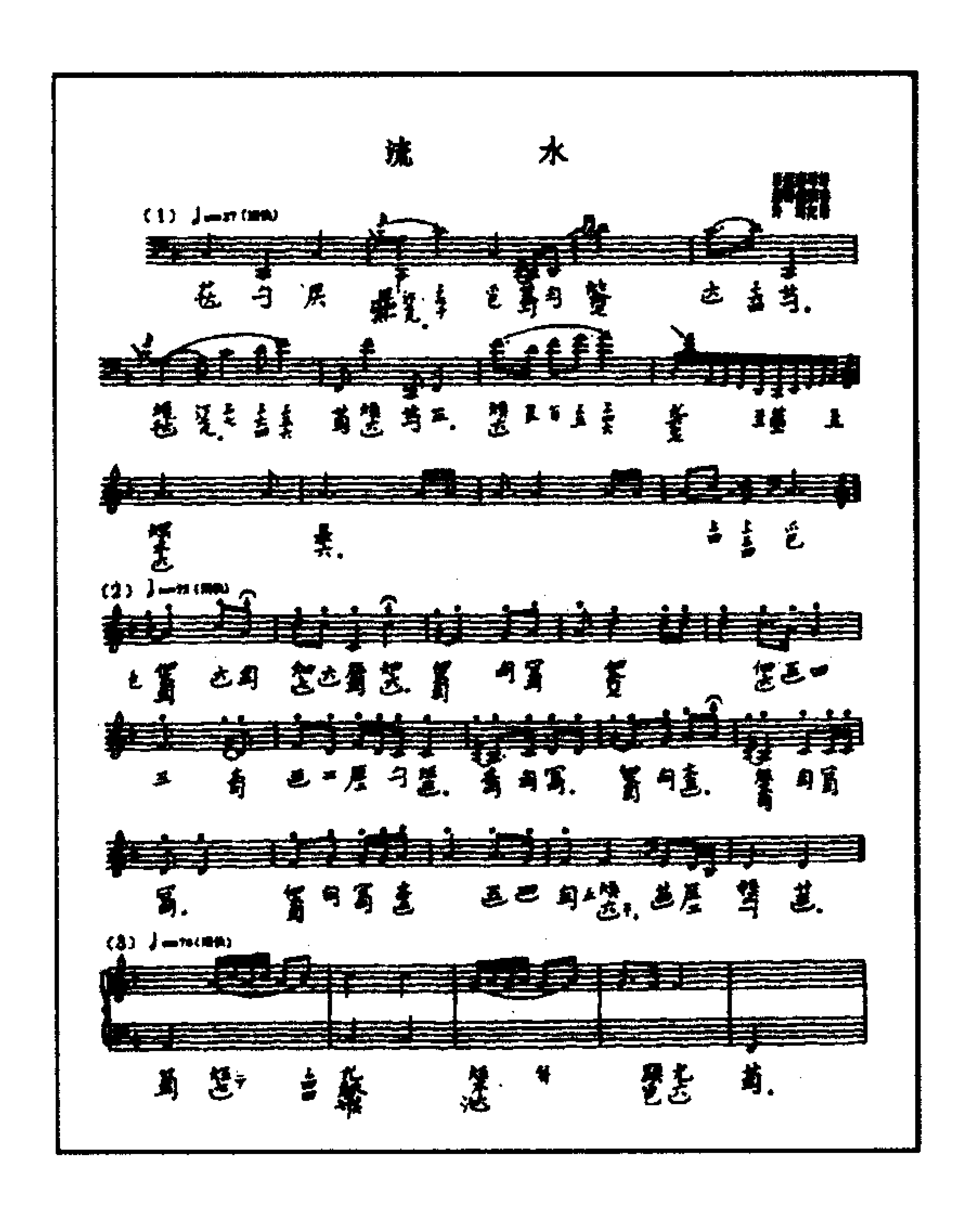
a. 唐人手抄南朝梁文字谱《碣石调·幽兰》

b. 宋代古工尺谱



c. 明代流行的减字谱

d. 清代流行的工尺谱

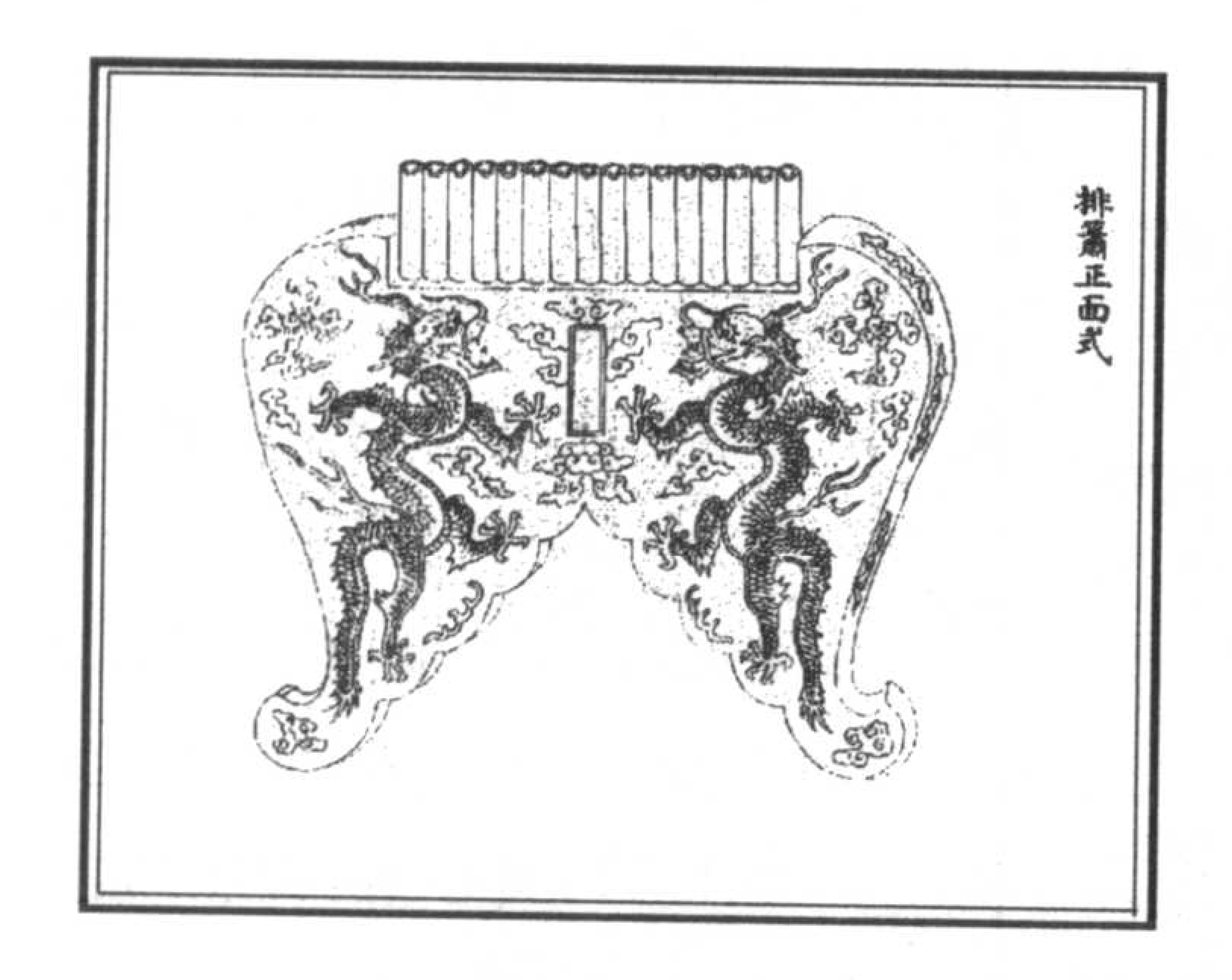


e. 减字谱与五线谱《流水》之比较

记录指法、音高，表意受到限制。中唐出现了减字谱，宋代《乐书》提到唐代教坊使用的半字谱和工尺谱(分别见《乐书》卷一一九、一三〇)，姜夔《白石道人歌曲》所收歌曲旁，用古工尺谱标注(图九六四 1:b)，其琴谱《古怨》则用减字谱写成。明代，减字谱流行开来。比较文字谱，减字谱表意大为丰富准确。如《神奇秘谱》此页书影，开首第一字，表示指法为"散勾一"；第三字，表示指法为"打摘一"；第四字，表示指法为"挑六"(图九六四 1:c)。清代广泛使用工尺谱，用"上尺工凡六五一"分别表示"1234567"，以点表示"板"(强拍)，以圆圈表示"眼"(弱拍)，如平湖派创始人李芳园琵琶谱(图九六四 1:d)；有的减字谱旁加注工尺谱，如张鹤《琴学入门》中琴谱，表意严密，已经相当接近简谱。清代，鼓有鼓谱，笙有笙谱，吹打乐有吹打乐谱，合奏乐有合奏乐谱，还有记录乐音高低长短强弱的曲线谱，称"声曲折"，甚至有方格谱。乐谱越来越丰富，也越来越进步了(图九六四 1:e)。

(二)整理国故的《律吕正义》、《新定九宫大成南北词宫谱》

清代音乐理论研究总体呈保守趋势。康熙时，敕编《律吕正义》、《律吕正义后编》。《律吕正义》上编二卷，曰"正律审音"；下编二卷，曰"和声定乐"；续编一卷，曰"协均度曲"。开首即言"黄钟为万事根本"，提出"审定十二律吕五声二变"，也就是只准用五声音阶，反对乐音激越跳荡，力倡正音雅乐。书中还收入四方五线谱。《律吕正义后编》一百二十八卷，篇幅浩繁，成为



图九六四 2:《律吕正义》所绘正乐排箫

中国有史以来规模最大的音乐巨著。它从祭祀乐、乐器、乐制、乐章等方面论述正乐，比《律吕正义》务实，多了琴、瑟、箫、笛、钟等乐器的乐谱、图形和武舞等的图式，因此比《律吕正义》有价值（图九六四 2）。①

比较而言，乾隆间官修《新定九宫大成南北词宫谱》更有价值。它由庄亲王率乐工周祥钰、邹金生、徐兴华编纂，凡八十一卷、闰一卷、目录三卷，记录了南北曲 2191 个曲牌乐谱，加上各种变体，共 4510 曲，又 214 套套曲，内容广涉唐、宋、金、元、明以来诸宫调、散曲、杂剧、传奇等各种韵文、歌谱、乐曲，表现出汉语歌曲以字为主、依字行腔的特点，是对我国古代音乐的一次彻底整理和对板腔体音乐的一次系统总结，成为我国现存最大的乐谱总集，不仅是音乐巨著，也是研究戏曲的重要文献。历代文献记曲牌音乐，很少涉及各曲的曲式结构；元以来，作曲著作偏重于对曲词的研究；而《新定九宫大成南北词宫谱》对各曲曲词做了大量辨体式、别正衬、明句读、理韵格等方面的工作。这些工作的价值，胜于对曲调的记录。②

（三）局于一派的各家琴谱

明中叶至清代，知识分子心灵趋向闭锁，于是在古琴中修身养性，中国古琴音乐进入了最后一个盛期，出现了不少琴派，如明前期强调“徐门正传”③的浙派、明中叶至清代的虞山派和清代的广陵派等。

---

① 清敕编《律吕正义》、《律吕正义后编》，[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·经部·乐类》。

② [清]周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·集部·曲类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本，第 1754—1756 册；刘崇德：《〈新定九宫大成南北词宫谱〉校译》，天津：天津古籍出版社 1998 年版。

③ 指宋末著名琴家徐宁至明初浙派琴家徐诜的真传谪派，坚持以琴为独奏乐器。





明、清两代，琴谱、琴书多达百余种。清代虞山、广陵、新浙、中州等琴派都有琴谱。广陵琴派影响最大，代表人物徐祺父子，著《五知斋琴谱》八卷，对33首琴曲进行加工，注明源流出处，指法细致详尽，自身识见一一注于谱旁，康熙六十一年（1722年）刊行以来，清代不断翻刻，版本达十余种之多，成为传世琴谱中翻刻数量最多、流传最广、影响最大的琴谱。王善撰《冶心斋琴学练要》，除提出琴乐"和"、"雅"、"清"、"静"、"圆"、"坚"、"远"、"情"八种审美范畴外，还将"情"作为审美范畴之一，发《溪山琴况》所未发。晚清，琴家祝凤喈《与古斋琴谱》重又回到以琴体道、以"和""雅"为美的传统琴学轨道，从"德"的角度谈琴乐之美善，以"疏、淡、平、静"为美。他强调"以音传神"，发人未发。清代琴谱往往局于一派，不及朱权《神奇秘谱》有集大成意义。[①] 2003年，古琴艺术被联合国教科文组织列入"人类口头和非物质遗产代表作"。

(四)古、今、雅、俗并重的《律吕新义》、《律吕臆说》

清代经学家、音韵家江永著《律吕新义》。他正视音乐由雅入俗、"古乐之变为新声"的实际状况，反对古琴家求古贬今的保守习气（[清]江永《律吕新义·声音自有流变》）。但是，江永仍然以"淡和"为琴音美的标准，其审美观仍然停留在雅乐范畴。经学家徐养原著《律吕臆说》，探讨雅乐衰亡和俗乐亦可为雅、俗乐传承不息的历史现象，以论证他"变俗入雅"的音乐审美观。他们虽然力倡琴"雅"，但已经开始重视"情"、"俗"。这是清代文化平民化的大势在琴学领域的回响。[②]

五、资料性质的考工文献

清代是我国工艺美术技法集大成的时代，出现了许多分门别类的工艺专

---

① [清]徐琪：《五知斋琴谱》，王善：《冶心斋琴学练要》，祝凤喈：《与古斋琴谱》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·艺术类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。又见于《故宫珍本丛刊》等。

② [清]江永：《律吕新义》，徐养原：《律吕臆说》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·经部·乐类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。





著，留下了大量记录考工材料、核算等的文献资料，记载详密，理论价值甚微，与明代中晚期工艺著作的总体水准不可同日而语。

(一)分门别类的工艺专著

清中期至民国初，诞生了一大批陶瓷工艺专著。乾隆间，朱琰著《陶说》六卷，分《说今》(饶州窑、陶冶图说)、《说古》(原始、古窑考)、《说明》(饶州窑、造法)、《说器》(唐虞器、周器、汉器、魏器、晋器、南北朝器、隋器、唐器、宋器、元器、明器)四部分，广征博引，结合实际阐发见解，是我国第一部系统完整的陶瓷史专著。也在乾隆间，吴骞著《阳羡名陶录》两卷，分《原始》、《选材》、《本艺》、《家溯》、《谈丛》、《文翰》等，专门记述宜兴制陶历史，记述制陶名手如供春、时大彬、陈鸣远等陶人，附前人题咏宜兴砂壶的款、铭、赋、记等，史料丰富，记载翔实可靠。嘉庆间，蓝浦《景德镇陶录》十卷则是景德镇制瓷史。卷一《图说》，卷二《国朝、镇器原起》，卷三《陶务条目》，卷四《陶务方略》，卷五《景德镇历代窑考》，卷六《镇仿古窑考》，卷七《古窑考、各郡县窑考、外译窑考》，卷八、卷九《陶说集编》，卷十《陶录余论》，一一记录景德镇陶瓷的起源、窑厂分布及制作窑器各道工序的要领规范，并附图例，议事广博，考证深透，与生产实践密切结合，在中国陶瓷史上有极为重要的位置。清代，陶瓷大国结束了向无陶瓷专著传世、南宋蒋圻《陶记》久已湮没无闻的历史。

其他陶瓷专著如：乾隆间程哲撰《窑器说》一卷，论述明代诸窑，如成窑、宣窑、永窑、隆窑、嘉窑、彭窑、龙泉窑、象窑、瓯窑、建窑、吉窑及饶窑的风格特点尤详，对山西窑、陕窑、大食国窑、广东窑、高丽窑和磁州古瓷窑也有论述，为后人留下了不可多得的陶瓷史料。光绪间，广州许之衡《饮流斋说瓷》，分《概述》、《说窑》、《说胎釉》、《说彩色》、《说花绘》、《说款识》、《说瓶罐》、《说杯盘》、《说杂具》、《说疵伪》等十章，从制瓷历史到各窑胎质、釉色、纹样、色彩等，举例论述；江浦寂园叟著《陶雅》两卷，系统介绍中国瓷器，并对各瓷窑的工艺特点及代表作品详加介绍。明治九年(1894 年)，蓝田奥玄宝著《茗壶图录》一卷，就其所见、所知、所藏的茗壶，分《源流》、《式样》、《形状》、《流扳》、《泥色》、《品汇》、《小大》、《理趣》、《款识》、《真赝》、《无款》、《衔捏》、《别种》、《用意》等 14 项，对茗壶大小、形色详加论述，附图多幅。陶瓷著作抄袭渐多，再也没有超过



朱琰《陶说》、蓝浦《景德镇陶录》。①

宋元虽各有玉器专著《宣和古玉图》、《古玉图》等，研究玉器的专著却集中于清代。道光间，陈性字原心，著《玉纪》一卷，分《出产》、《名目》、《五色》、《辨伪》、《质地》、《制作》、《认水银》、《地土》、《盘功》、《灰提法》、《养损璺》、《忌油污》共12项，专论古、今、新、旧玉器的鉴别和收藏，介绍古董商制作仿古玉器的方法，指出辨伪要点，对如何处理出土旧玉叙述颇详。光绪间，吴大澂著《古玉图考》四卷，收周、秦、汉、唐玉器如圭、璋、璧、璜、瑗等，左图右文，一一考证，每多创见，并附玉印若干。其余如唐荣祚撰《玉纪》，分《产玉》、《璞玉》、《玉贵》、《玉器》、《天子用玉》、《国家用玉》、《玉色》、《旧玉》、《翡翠》等九节；刘心珏著《玉纪补》，论述古玉的斑色特点及各地"土气"对出土玉器的影响，对玉器仿旧也有记述；赵之谦撰《勇庐闲话》，分珠、玉、石、木等类，叙述各式鼻烟壶制作、款式和图样。②

织绣工艺专著也集中于清代。孙珮编《苏州织造局志》十二卷，详细记载苏州织造局的沿革、职官、宫署、机张、工料、口粮、缎匹、宦绩、人役、祠庙等等。道光时，丁佩撰《绣谱》，分《择地》、《选样》、《取材》、《辨色》、《工程》、《论品》六节53项，总结刺绣实践，提出"能、巧、妙、神"的审美标准和"齐、光、直、匀、薄、顺、密"的工艺标准，记述详尽，为苏绣效法。清末苏州人沈寿，号雪宧，口述经验，经张謇整理为《雪宧绣谱》，分《绣备》、《绣引》、《针法》、《绣要》、《绣品》、《绣德》、《绣节》、《绣通》数节，论述了苏绣与绘画的紧密联系以及苏绣行针劈线的特点，论述了绣工的品德修养。

其他工艺类小书如金元钰《竹人录》，记明代朱鹤至清代封云生等刻竹名手66人，每人小传，并附作品介绍；周嘉胄《装潢志》、梁同书《笔史》、张燕昌《羽扇谱》等，于所记领域颇有资料价值。③

---

① ［清］朱琰：《陶说》、吴骞：《阳羡名陶录》、蓝浦：《景德镇陶录》、程哲：《窑器说》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·谱录类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本；许之衡：《饮流斋说瓷》、［日］奥玄宝：《茗壶图录》，见郑廷桂等辑：《中国陶瓷名著汇编》，北京：中国书店1991年版。

② ［清］吴大澂：《古玉图考》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·谱录类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。

③ ［清］丁佩：《绣谱》、周嘉胄：《装潢志》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·子部·谱录类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。





(二)著录著作和相关笔记

乾隆间,勅编了不少古物类书、丛书、著录书。梁诗正等奉敕编《西清古鉴》四十卷,著录清宫所藏古代铜器 1529 件,每器列其器目,绘其形制,记其款识,并加考释,附《钱录》十六卷,图形、款识未按原大摹刻。王杰等编《西清续鉴》甲编二十卷、附录一卷,著录古代铜器 975 件;乙编二十卷,著录古代铜器 910 件。又《宁寿鉴古》十六卷,著录清宫所藏彝器 600 件、镜鉴 101 件。清宫所藏铜器,大抵见于以上著录书①。乾隆四十三年(1778 年),于敏中、梁国治等奉敕编《西清砚谱》二十四卷、目录一卷,记内府所藏陶、石等古砚和仿制诸品 241 方、图 572 幅。②

清代文人笔记中,多有对工艺美术品的评论,如康熙间王士祯《香祖笔记》和《池北偶谈》、乾隆间李斗《扬州画舫录》,还有阮葵生《茶余客话》、吴骞《尖阳丛笔》、钱泳《履园丛话》、谢堃《春草堂集》、《金玉琐碎》等。《扬州画舫录》的综合史料价值前已述及,大部分笔记因系文人所著而非匠人总结,有一定史料价值,却少有工艺价值;抄袭风渐起,笔记的史料价值也每况愈下了。

(三)记载工、料、程序的《匠作则例》

康、雍、乾三朝,皇室大规模地组织营造活动和特种工艺美术品的制作,雍正时,刊行了我国第一部官颁《匠作则例》。随着营造规模的扩大和相关装銮的增加,乾隆时,续修《匠作则例》。

"则"是法则、准则或规则的意思,"例"是先例、成例或定例的意思,《匠作则例》就是营造各作工匠的成规定例。营造有则例,便于计算开支,检查规格,以保证质量。明代已有《工部厂库须知》传世。清代匠作则例分官修和私辑两类,官修则例又有"内工"和"外工"之别。雍正十二年(1734 年)刊刻《工程做法》七十四卷附《工部简明做法》一卷、《内庭工程做法》八卷附《工部简明做法》

---

① 容庚:《西清金文真伪存失表》,载《燕京学报》1929 年第 5 期。

② [清]梁诗正等:《西清古鉴》、《钱录》,于敏中、梁国治等:《西清砚谱》,见[清]永瑢等编:《文渊阁四库全书·子部·谱录类》。[清]王杰等:《西清续鉴》、《宁寿鉴古》,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·子部·谱录类》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,影印本。

一卷、《乘舆仪仗做法》二卷；乾隆十四年（1749 年）刊刻《钦定工部则例》一百四十二卷；光绪间刊刻《钦定工部则例》一百一十六卷。清代共刊刻颁布了上列六种则例。无刊本的则例更多，如圆明园、万寿山、热河等处的营造内工则例，各样房、算房的则例以及工匠私辑的底本等等。李斗《工段营造录》，就是以《工程做法》及《圆明园内工则例》为主要资料，根据《工部工程做法则例》的体例编写的。① 据王世襄先生访查，今存公私所藏的清代《匠作则例》约有 70 种、43 作，总文字量约在 200 万字左右。②

《匠作则例》不以传授技法、总结规律为目的，只供经济核算，因此，一般记用料、用工甚详，不记建筑和工艺品整体及构件的式样、操作程序和制造经验，使《匠作则例》比《营造法式》、《髹饰录》等考工专著价值大为降低。但是，清代留下了卷帙浩繁的则例，这是前代无法比拟的。则例在开列用料用工的同时，必然要按照制作过程，提到整体及构件的名称，一定程度上记录了各种构件式样和操作程序。清代皇家建筑的典制和工艺品的制造程序大多如实记录于则例，根据则例寻找实物，再根据实物阅读则例，并深入民间作坊请教匠师，经验、实物、文献三结合，就能理出清代建筑和工艺美术品的基本营造和制造程序。因此，《匠作则例》是研究清代考工的重要资料。王世襄先生认为《匠作则例》的用处有："1. 则例能启示我们去理解制作的技法。2. 则例能告诉我们器物构件的名称及构件之间的关系。3. 则例能为我们提供物料名称及规格、价格的清单。4. 则例能告诉我们关于生产工具的概况"③。《则例》用途大致如此。

《工程做法》是允礼等执笔、清工部于雍正间颁布的建筑术书。前二十七卷记载了 27 种不同的建筑物如大殿、厅堂、箭楼、角楼、仓库、凉亭等的大木结构，附建筑横断面图；卷二十八至卷四十记斗科做法、安装法及尺寸；卷四十一至卷四十七记石作、瓦作、土作、木作装修；卷四十八至卷六十记各作用料，

---

① ［清］《内庭工程做法》、《工程简明做法》、《工程做法》、《钦定工部则例》等六种则例，见故宫博物院编：《故宫珍本丛刊》，海口：海南出版社 2000 年版；［清］冯瑞辰等：《钦定工部则例》，嘉庆刻本；［清］李斗：《工段营造录》，见《扬州画舫录》卷十七，扬州：广陵古籍刻印社 1984 年版。

② 王世襄：《清代匠作则例汇编·序言》，《锦灰堆》卷一，北京：三联书店 1999 年版，第 339 页。

③ 同上书，第 339—345 页。





卷六十一至卷七十四记各作用工。前四十七卷工艺价值较高，不足之处是只按实物尺寸叙述，少样图，少规律性的理论总结。梁思成说，“此书之长在二十七种建筑物各件尺寸之准确，而此亦即其短处，因其未归纳规定尺寸为原则，俾可大小适应可用也”。①

清代匠作则例卷帙浩繁，内容芜杂，鲜有人涉足整理。梁思成曾就清式营造则例加以注释，近年，王世襄将《则例》中《佛作》、《门神作》汇编出版。②

第七节　西风东渐和中外艺术的交流碰撞

明末清初西教传入，引起中西方文化的碰撞；鸦片战争以后，西潮涌进，西方文化长驱直入。所引起的这两个历史时期社会思想大变革，比以往任何一个历史时期都显得空前激烈和深刻，中国几千年超稳定的社会形态和本民族超稳定的文化传统遇到了前所未有的挑战。如果说晚明西方文化的进入未能撼动中国传统文化的地位，晚清，西方文化的冲击亘古未有，从根本上动摇和摧垮了中国两千年来的封建统治制度，也从根本上动摇了我国传统文化的主体位置。

一、传教士来华和晚明实学思潮

晚明，西方传教士纷纷来华，在传教的同时，也带来了西方文化。晚明传教士中，以意大利传教士利玛窦影响最大。万历十年（1582 年），利玛窦（1551—1610）到澳门，辗转到北京，万历三十八年（1610 年）在北京逝世，在中国生活了 28 年。利玛窦广泛结交文化名流如徐光启、李卓吾、汤显祖等，由“髡首坦肩的西僧”变为深明儒家文化的谦谦君子，士大夫也因利玛窦博学明理又温文尔雅，乐于与他交往以广见闻。利玛窦向西方热情介绍中国的文化

---

① 梁思成：《梁思成文集》，北京：中国建筑工业出版社 1985 年版，第三册，第 16 页。

② 梁思成：《清式营造则例》，北京：中国建筑工业出版社 1981 年版；王世襄：《清代匠作则例汇编·佛作、门神作》，北京：北京古籍出版社 2002 年版。

艺术，赞扬中国是一个"献身于艺术研究的民族"①。在利玛窦的影响下，官至宰相的徐光启也成为天主教徒。

利玛窦携来意大利宗教宣传画天主像、圣母像和机械钟等，使中国人亲见西方写实逼真的绘画和切于实用的器具。他在南京传教时，徐光启、顾起元等得以"入堂宇，观圣母像"，顾起元记载所见道：

> 所画天主乃一小儿，一妇人抱之，曰天母。画以铜板为帧，而涂五彩于上，其貌如生，身与臂、手，俨然隐起帧上，脸之凹凸处，正视与生人不殊。人问画何以致此？答曰："中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆论圆耳。凡人之面正迎阳，则皆明而白；若侧立，则向明一边者白，其不向明一边者眼、耳、鼻、口凹处，皆有暗相。吾国之写像者解此法用之，故能使画像与生人亡异也"。（[明]顾起元《客座赘语》卷六）

因利玛窦所携西画引发的文化论争，至清代尚未止息。清初姜绍书说，"利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手"（[清]姜绍书《无声诗史》）。晚明清初，中西方艺术刚刚碰面，中国的士大夫以完全隔膜的、陌生的眼光，惊奇地打量着西方艺术。

面对西方切于实用的器具，一些士大夫开始反思中国传统文化的缺陷，反思中国以器用之学为"末务"的锢习，把关注的目光从"道"转向了"器"。晚明王徵（1571—1644）潜心研究制器之学，自著多本器物图说的同时，还向传教士邓玉函学习西方器械，依其口授，写成《远西奇器图说》，自序中说："学原不问精细，总期有济于世；人亦不问中西，总期不违于天。兹所录者，确属技艺末务，而实有益于民生日用，国家兴作甚急也。"②受西学影响的晚明实学思潮，大大改变了明人"空谈心性"的萎靡之风，包含了近代科学和民主思想的因素。

二、传教士画家和宫廷绘画

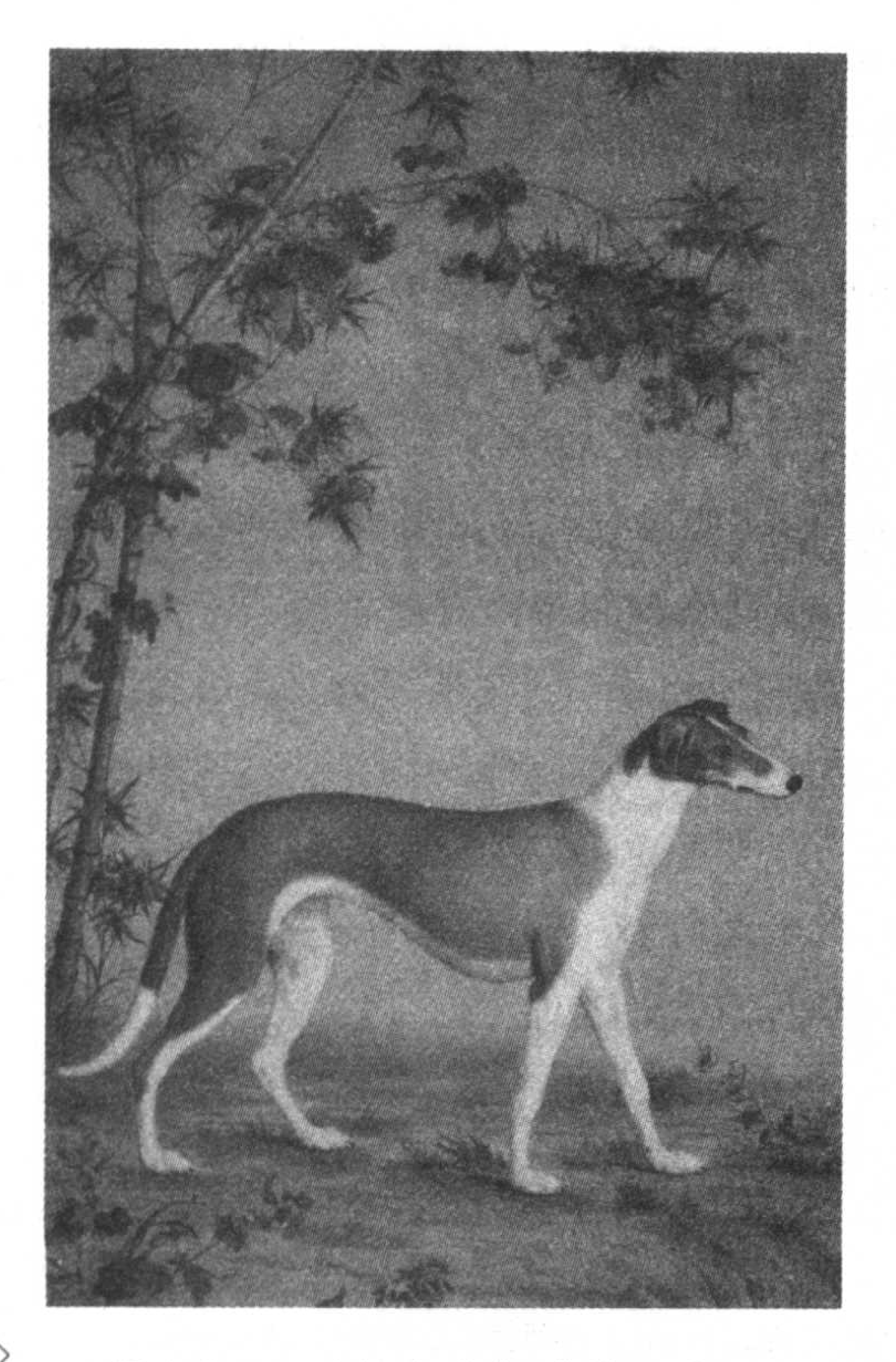
康熙五十六年（1717年），传令禁止传教士来华传习天主教；乾隆即位，继续

① 〔意〕利玛窦著、何高济等译：《利玛窦中国札记》，桂林：广西师范大学出版社2001年版。

② [明]王徵：《远西奇器图说》，见《丛书集成新编》，台北：新文丰出版公司1985年影印出版。



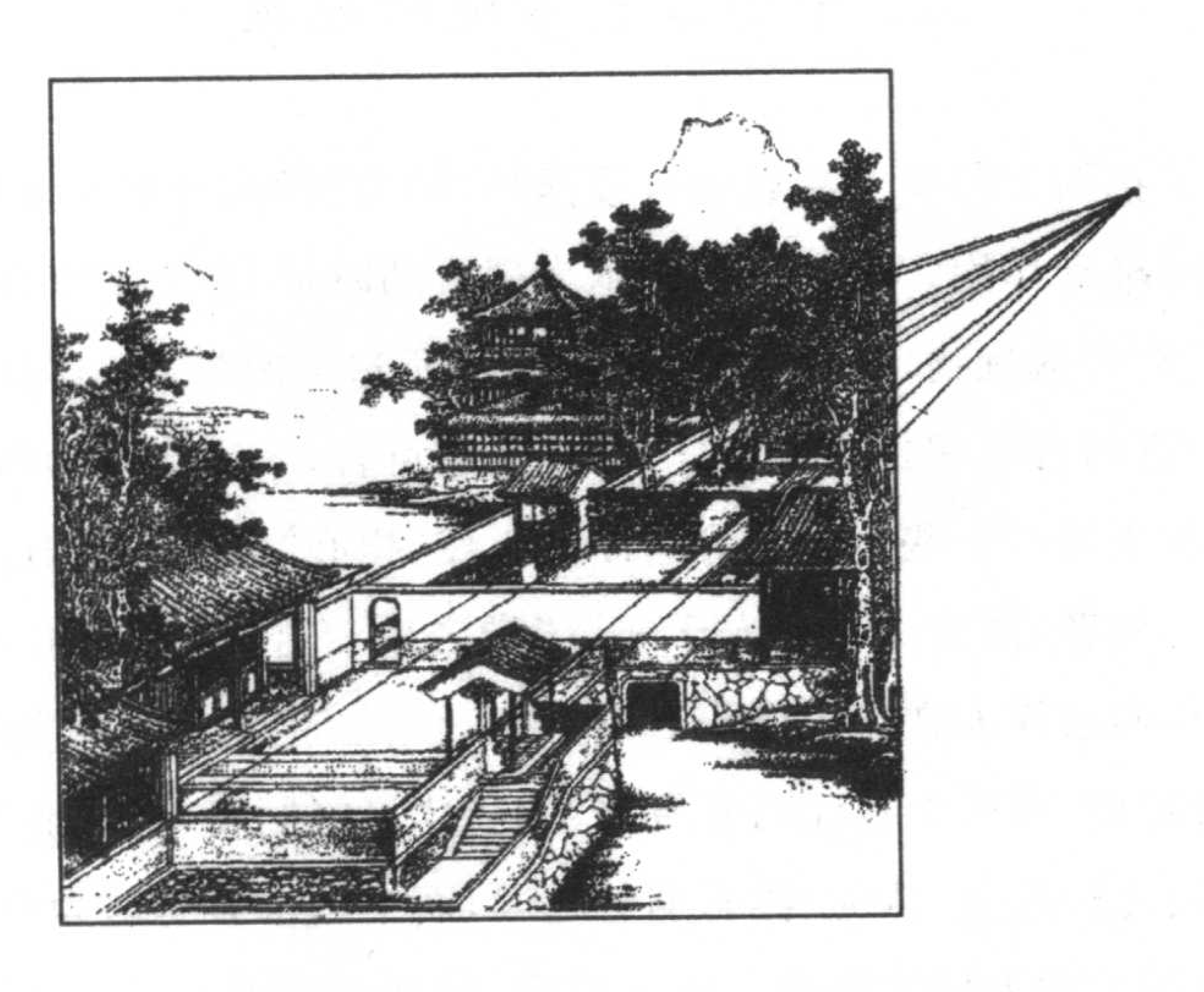
严禁传教。康熙、雍正、乾隆不允许传教士布教，却允许传教士画家在宫内教习油画，以满足一己对异邦文化的猎奇心理，文化交流被限制在极其狭窄的层面。康、乾间，传教士画家如马国贤、郎世宁、安德义、王致诚、贺清泰和艾启蒙等，先后在宫中如意馆画画。马国贤于康熙四十九年(1710 年)抵澳门，被召至宫中，先后刻印铜版画《避暑山庄三十六景》、《皇舆全览图》44 幅，又绘制《圆明园四十景》。郎世宁(1688—1766)由马国贤介绍，于康熙五十四年(1715 年)到中国，雍正时受召，在清宫供职近半个世纪，直到 78 岁病故。传教士们根据皇帝的审美趣味受命作画，并接受检查审定。他们将中国院画的线条勾勒和西方绘画的体积表现糅合，用中国画的材料、西洋画的手段和中国传统立轴、横卷、册页的形式，绘制了大量肖像画、战功图和花鸟走兽画。郎世宁成为宫廷首席画家，《石渠宝笈》收录其作品 56 幅。他与宫廷画家合作：与唐岱合作《松鹤图》(藏沈阳博物馆)；又画《爱乌罕四骏》，金廷标仿李公麟笔意加以修改。中西方画家共事朝廷，合作一幅作品，是清代特有的文化现象。由于双方对彼此哲学观、艺术观都了解甚浅，这种“合璧”只是皮相的结合，而非深层次的融通。如郎世宁画《百骏图》(藏台北故宫博物院)，用明暗法画马和树，体积感强，又迁就中国人的审美习惯，减弱光影对比；画花鸟册页，用中国画的折枝构图，又不放弃西画的体积感和空间感(图九七二 1)。这种“中西合璧”的绘画形式之中，笔墨、线条不再具有中国传统绘画丰富的和独立的审美价值，沦落到仅为造型服务，画风逼真写实，精细有余而生气不足。



图九七二 1:〔意〕郎世宁《竹林西�图》

以郎世宁为代表的传教士们，对中国画气韵、意境等许多虚灵的、形而上的审美范畴，连门墙也不曾触摸，对宋人院画细腻画风流于表面的模仿和改造，不仅削弱了西画原有的表现力，也妨害了中国人对西画的了解，加深了中国传统文人对西画的排斥心理。连乾隆皇帝也不得不承认，他一手炮制的这种画风"未许其神全，而第许其形似"。乾隆时，张庚评论蒙族画家莽鹄立的逼真画风时，也指出这种流于表面的合璧画"第授受既久，流落俗工，莫有能心悟以致其功者，故徒法虽存而得其神者寡，反逊西洋一派矣"（[清]张庚《国朝画征续录·莽鹄立》）。

受传教士逼真画风的影响，康熙间，清宫如意馆出现了焦秉贞、冷枚等参用西法的中国画家。焦秉贞绘《历朝贤后故事图》（藏故宫博物院），又绘《耕织图》46 幅，明显使用了西方透视法（图九七二 2）；冷枚绘《养正图》（藏故宫博物院），也参用了西画明暗和透视画法。他们的画，尽管勾描精致，却见脂粉气和



图九七二 2:[清]焦秉贞画中使用了焦点透视法

小家子气。蒙古族画家莽鹄立画康熙像，参用西画明暗，极为逼真，雍正皇帝见像，竟潸然泪下。乾隆间，宫廷花鸟画也受传教士绘画影响。邹一桂折枝画造型柔媚，敷色粉腻，点染精致，如《白海棠图》（藏上海博物馆）有清古冶艳之美，却拘谨小气，如清宫中的粉彩瓷器。陈枚、沈铨也以工整的重彩画为能事。



宋人院画之风在清宫复归。

郎世宁等人的中西合璧院体画风没有达到中、西方绘画深层次的融通，却给中国传统绘画带来了前所未有的冲击。康有为对文人画大加鞭挞，而对郎世宁高度肯定：

> 中国画学至国朝而衰敝极矣！……郎世宁乃出西法，他日当有合中西而成大家者，日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学，应遂灭绝。[①]

陈独秀说，“改良中国画，断不能不采用西洋画写实的精神”[②]。他们在近代学习西方的风潮之中，一味强调学习西方，不惜全盘抹杀自我，放弃中国文化自身的精神特质。这是西风东渐时代风气使然。其言论不免过于偏激，矫枉过正了，正、负面作用都是显而易见的。

三、中西方艺术观的碰撞

清代帝王把西方科技产品看做奇技淫巧，聊充玩好，全然不知科技进步对于社会发展的推动作用。传教士带来本为用具的时钟，进入清宫以后，摇身一变，成为帝王猎奇的玩物，康熙、乾隆制钟工场所造的时钟，镶金嵌玉，造型奇巧，不过是财富的占有和权力的象征，全无美感可言，今天还作为历史的教训，陈列于故宫钟表馆。一些士大夫看到洋货入侵，担心“迨其久则吾之以家徒得乎物之奇巧无用者，而吾之财尽入于邻”，“洋之乐与吾货，其深情殆未可知”，固然有爱国和洞察洋人文化入侵深心的一面，但是，他们仍然赞扬“昔者圣王之世，服饰有定制，而作奇技淫巧者有诛”的封建等级制度，把制造器用的意义继续界定在明礼载道上，认为“洋有羽毛之属，而中国未尝无以为衣也；洋有刀镜之属，而中国未尝无以为器也。仪器钟表，彼所制诚精于吾，而为揆日观星者之所必取矣。然而舜有璇玑，周有土圭之法，彼其时安所得是物而用之”[③]，就显得固步自封、夜郎自大了。

---

① ［清］康有为：《万木草堂藏画目·国朝画》，上海：长兴书局1918年拓印本。

② 陈独秀：《美术革命——答吕澂》，《新青年》1919年第6卷第1号。

③ ［清］管同：《禁用洋货议》，见管同：《因寄轩文初集》卷二，道光癸巳刊本。

面对中西方文化的冲突，清代一些文人从明人的惊奇转向了深入的对比和思考。丁皋用中国的阴阳说理解西方绘画的透视法，对其逼真取景持肯定态度，“阴阳之法，无过于西洋景矣。染成楼阁，深可数层；绘出波澜，远涵千里。即或缀之彝鼎，列以图书，无不透漏玲珑，各极其妙”（[清]丁皋《写真秘诀·退学轩问答八则》）；吴历对中西方不同画法的认识则比丁皋深入，“我之画，不取形似，不落窠臼，谓之神逸；彼全以阴阳向背形似窠臼上用工夫。即款识，我之题上，彼之识下。用笔亦不相同”（[清]吴历《墨井题跋》）。雍正间，年希尧受传教士画家影响，写出比较中西方空间意识和透视方法的《视学》。他说：

> 尝谓中土绘事者，或千崖万壑，或深林密箐，意匠经营，得心应手，固可纵横自如……至于楼阁器物之类，欲其出入规矩，毫发无差，非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。

乾隆间，宫廷画家邹一桂在指斥西洋画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”的同时，也承认西方绘画透视独到，“西洋人善勾股法。故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之，画宫室於墙壁，令人几欲走进”。他主张对西洋画“勾股”、“布影”之法，“学者能参用一二”（[清]邹一桂《小山画谱》）。清代文人还不能真正了解西方绘画的哲学背景和文化内涵，但是他们取彼所长、补己所短的态度，已见比明人开放的心态。

一些固守传统文化的文人，仍然坚持排斥西画。乾隆间张庚从玩古的立场出发，称西洋画“非雅赏，为好古者所不取”（[清]张庚《国朝画征录》）；嘉庆间郑绩，用中国画的笔墨趣味评判西画：

> 或云：夷画较胜于儒画者，盖未知笔墨之奥耳。写画岂无笔墨哉？然夷画则笔不成笔，墨不见墨，徒取物之形影，像生而已。儒画考究笔法、墨法，或因物写形而内藏气力，分别体格：如作雄厚者，尺幅而有泰山河岳之势；作淡逸者，片纸而有秋水长天之思。又如马远作关圣帝像，只眉间三五笔，传其凛烈之气。赫奕千古。论及此，夷画何尝梦见耶？（[清]郑绩《梦幻居画学简明》）

晚清松年对西洋画贬之更为激烈，“西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异。细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。不知底蕴，则喜其功



妙，其实板板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画无余蕴矣。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态既肖，神自满足”。即以工细而言，松年以戴嵩画百牛为例，认为中国画毫不欠缺，“牛傍有牧童，近童之牛眼中，尚有童子面孔，可谓工细到极处矣”。所以，松年的结论是：“愚谓洋法不但不必学，亦不能学。只可不学为愈。”（[清]松年《颐园论画》）他们代表了清代文人中顽固的保守势力。

明末清初由传教士来华引发的中西方艺术观的碰撞，波及面尚不大。由于国门未开，双方的了解是很不全面、很不准确的，士大夫们无法深入考察西方科技和艺术的全貌，更不可能深入了解西方科技和艺术背后的文化体系和哲学背景。鸦片战争以前，西方科学和文化还没有大规模地进入中土，还没有摇撼中国封建制度的强大统治地位。

四、从艺术输出到艺术侵入

从顺、康到雍、乾间，中国文化的强势地位还没有完全丢失，日渐强大的西方国家也以猎奇的目光打量这个神秘古老的国度，“17 世纪晚期和 18 世纪中期，西欧产生了两次中国风的运动……这段时期中国文化对于欧洲思想、艺术、物质文明的影响要比欧洲对于中国的影响来得多”①。日本自唐以来，便吸收我国艺术传统，明末大乱，我国画家东渡至长崎避难，渡边秀石等从我国僧人逸然学画佛像，卓然成家，日本画风为之一新。乾隆间，浙江人沈铨（1682—1761）学宋代院画之风，花鸟画工丽娴雅。他 49 岁携弟子东渡日本传授“写生画”，日本学者甚众，江户时代画坛吸收了他精致的构图、细腻的笔法和雅丽的色彩，促成了长崎“花鸟写生画派”的诞生。尹孚九、黄阑、张崑、费晴湖，“号为舶来清人四大家，自是日本南宗画盛行”②。

清初，我国瓷器出口达到了前所未有的高峰。康熙四十八年（1709 年），德国德累斯顿设立了瓷器工场，约翰·波洁成为西方烧制瓷器第一人③；乾隆

① 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局 1985 年版，第 253 页。
② 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 454 页。
③ 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局 1985 年版，第 253 页。

十年(1745年),法国也开始设窑烧瓷[1]。其后欧美各国纷纷效仿。随着欧洲瓷器生产的兴起,我国瓷器出口受到遏制,"雍乾之间,洋瓷逐渐流入"[2]。面对西方艺术品的侵入,乾隆帝重又拾起闭关锁国政策,只允许广东十三行进行对外贸易。广东瓷器为迎合出口西方的需要,不得不以西洋人物为绘画题材,吸收西方明暗画法,风格趋于浮华,史书称其为"洋瓷"。

"洋瓷"之"洋",内涵不一。一种是西方流入的瓷器;一种是以西画法绘于中国瓷器,花色、图案、渲染均效法西洋,甚至造型、釉料也采自国外,又称"洋彩","雍乾两代,有以本国瓷皿模仿洋瓷花彩者,是曰洋彩。画笔均以西洋界算法行之,尤以开光中绘泰西妇孺者为至精之品。至于花鸟,亦喜开光。又有不开光者,所用颜色纯似洋瓷,细辨之,则显然有别,且底内往往有华字款也"[3]。唐英主管景德镇瓷窑事务时,烧制洋彩规模最大,郎世宁与唐岱、沈铨、蒋廷锡等,都参与了瓷器画样及绘制的活动,以至"今瓷画样十分之,则洋彩得四,写生得三,仿古二,锦缎一也"[4]。又一种洋瓷,指珐琅彩,"以铜为器骨,甚薄,嵌瓷粉烧成,有五色绘彩可观,推之作铜声,世称'洋瓷',泽雅鲜美,实不及瓷器也。今广中多仿造……洋瓷等器虽甚绚彩华丽,而欠雅润精细,仅可供闺阁之用,非士大夫文房清玩也"[5]。广东瓷器业受商业因素操纵,"欧化"最甚,玻璃油画、洋屏油画、西洋纸画、西画鼻烟壶等,都成为时髦之物,不仅用于出口,当地也甚为流行。本民族深沉的、含蓄的、耐得涵咏的审美被丢弃,转而追求异邦艺术的轻飘刺激。烧制洋瓷的风气延续到道光,方告衰歇。

西方舞蹈的进入始于晚清。晚清,裕容龄(1882—?)率先将西方舞蹈带回中国。她少年随父、裕庚出使日本,在日本学习舞蹈,1901年,又随父出使法国,拜西方现代舞鼻祖邓肯为师,继而进巴黎音乐舞蹈学院学习芭蕾舞。1903年回国后,任慈禧御前女官,在宫中表演了希腊舞、西班牙舞等多个西方舞蹈。

---

① [清]薛福成:《庸庵文别集·观赛佛尔官瓷新窑记》,上海:上海古籍出版社1985年版,第235页。

② [清]许之衡:《饮流斋说瓷》卷二十五《洋彩》,《中国陶瓷名著汇编》,北京:中国书店1991年版,第153页。

③ 同上书,第153页。

④ [清]蓝浦:《景德镇陶录》卷五,《中国陶瓷名著汇编》,北京:中国书店1991年版,第46页。

⑤ 同上书,第59页。



宫廷生活使裕容龄有机会观看入宫戏班和民间走会的众多演出，接触了大量中国传统歌舞。她将中西方舞蹈熔于一炉，创作了剑舞、扇子舞、如意舞、菩萨舞、荷花仙子舞等民族舞蹈。裕容龄融合中西的探索，为业已衰竭的中国舞蹈注入了一剂强心针。遗憾的是，其舞蹈活动仅限于宫内，未能造成更为广泛的社会影响。

五、从空言身心到实业救国

如果说利玛窦来华和晚明实学思潮是西风东渐的第一次高潮，那么，西风东渐的第二次高潮则伴随着帝国主义的坚枪利炮而来。道光二十年（1840年）至光绪二十年（1894年），鸦片战争、中日甲午战争接踵失败，我国沦为半封建半殖民地国家。这一历史时期，中西方文化的冲突比较以往任何一个历史时期都显得巨大而沉重。当民族精神弱化、失去与西方平等对话的话语权时，只能听任西方文化长驱直入。围绕救亡图存的主题，有识之士主张学习西方先进科技，以增强国力，抵御列强。魏源呼吁"师夷之长技以制夷"（[清]魏源《海国图志》）。曾国藩目睹"西人学求实济，无论为士、为工、为兵，无不入塾读书，共明其理，习见其器，躬亲其事"，痛感我国传统汉学、宋学空言身心，无助于解决内忧外患，同治十一年（1872年）采纳容宏的建议，"拟选聪颖幼童赴送泰西各国书院学习军政、船政、步算、制造诸学"，"使西人擅长之技，中国皆能谙悉"①；无锡人薛福成任清朝公使，出使英、法、意、比四国，在考察欧洲各国工业技术之后，以古之圣人"备物至用，立成器以为天下利"、周有《考工记》、"东汉张衡，文学冠绝一时，所制仪器，非后人思力所能及。诸葛亮在伊吕、伯仲之间，所制有木牛、流马，有诸葛灯，有诸葛铜鼓，无不精巧绝伦"为例，指出：

> 宋明以来，专尚时文帖括之学，舍此无进身之涂（途）。于是轻农工商而专重士，又惟以攻时文帖括者，为已尽士之能事。而其他学业，懵然罔

① 蔡乃煌总编：《约章分类辑要》卷八中《奏选聪颖子弟赴美习艺并酌议章程》，上海：海文出版社，第112辑。

省，下至工匠，皆斥为粗贱之流。寖假风俗渐成，竟若非性粗品贱，不为工匠者。于是中古以前智创巧述之事，阒然无闻矣。

他对比西方"以工商立国"、"恃工为体，恃商为用"而得勃兴，提出，"中国果欲发愤自强，则振百工以前民用，其要端矣"①，其言论已具"实业救国"论的雏形。咸丰十一年(1861年)，清廷设立"总理各国事务衙门"处理外资事务，李鸿章在与洋人斡旋的过程中，亲见洋人之长，认识到"中国所尚者，道为重；而西方所精者，器为多。欲求御外之术，唯首力图自治，修明前圣制度……斯乃道器兼备，不难合四海为一家"②。他在致总理各国事务衙门的信函中说：

中国士大夫沉浸于章句小楷之积习，武夫悍卒，又多粗蠢而不加细心，以致所用非所学，所学非所用，无事则嗤外国之利器为奇技淫巧，以为不能学……盖中国之制器也，儒者习其理，匠人习其事，造、著两不相谋，故功、效不能相并。艺之精者，充其量不过为匠目而止……鸿章以为，中国欲自强，则莫如习外国利器。欲学外国利器，则莫如觅制器之器，师其法而不必尽用其人。欲觅制器之器，则当专设一科取士。③

从而提出开办新式军用工业和民用工业的主张。他与左宗棠、张之洞等，发起了"洋务运动"。他在南京首开金陵机器局，成为洋务运动的代表人物。中日甲午战争以北洋舰队全军覆没告终，洋务运动随之夭折。甲午战争以后，全国上下，一片改革呼声。维新派代表人物康有为发起"公车上书"，起草奏章道，"今美国人士昼夜研精，皆日以思创新器为事，若吾国人之事八股学业然"，西方"汽船自绝海而驶来，铁路由异域而通至，电线电话可万千里而通语"，而我国"以重农故，则轻工艺，故诋奇技为淫巧，斥机器为害心"④。他告诫清廷"今已入工业之世界矣，已为日新尚智之宇宙矣"，只有变法图强，"奖励工艺，导以

---

① [清]薛福成：《庸庵海外文编·振百工说》，丁凤麟、王欣之主编：《薛福成选集》，上海：上海人民出版社1987年版，第482、483页。

② 张建铭、阎富东编：《庸庵全集·文编》卷二《清代韬略》，武汉：长江文艺出版社1998年版，第198页。

③ [清]李鸿章：《致总理衙门书》，范文澜：《中国近代史》(上)，北京：人民出版社1955年版，第218页。

④ 机器害心，今天看来千真万确。所以，工业文明发达以后，人们重新寻找温馨的手工产品，寻找情感寄托。而在工业文明落后的晚清，首要的任务是振兴工业，以图自强而不是抵御机械。



日新，令部臣议奖创造新器，著作新书，寻发新地，启发新俗”，“成大工厂以兴实业，开专门学以育人才”，才能“举国移风，争讲工艺，日事新法，日发新议，民智大开，物质大进，庶几立国新世，有恃无恐”①。光绪皇帝采纳康有为、梁启超建议，开始“百日维新”。如果不是戊戌政变导致变法失败，民族危难接踵而至，一场全面学习西方科学技术的现代化浪潮庶几乎可以于清末民初来临。接着，革命风潮、救亡抗日、内战风云……中华民族灾难深重。20 世纪 50 年代以后，手工生产合作化，以特种工艺品面向外销，决策的失误导致生产方向的偏离。直到 20 世纪 80 年代，西方工业设计才真正进入我国。我国真正意义的工艺革命，比原应迈开的步伐迟到了整整一个世纪。

六、俗艳刚猛的海上画派

鸦片战争以后，随商品进口，照相、珂罗版印刷等伴随欧美生活方式，从东南沿海滚滚涌入。上海、广州作为对外通商的商埠，商品的流通带来财富的积聚，书画彻底成为商品，书画大市场也从扬州移到了上海。上海市民文化积淀不深，喜好时髦新异，以市民趣味为追逐。海上画派和通俗绘画便诞生在市场流通和市民文化的氛围以及列强入侵的背景之下。

赵之谦、任伯年、蒲华、吴昌硕、虚谷等人，画风不同，却都住在上海卖画，被称为“海上画派”，简称“海派”。他们将绘画从文人雅士的清玩中解放出来，强化雄强浑朴的美，强化绘画的通俗性和欣赏性，俗到家时便是雅，海派绘画同时赢得了商贾、市民和文人的青睐，代表了近代绘画都市化、平民化的倾向。光绪间，《点石斋画报》——我国最早的石印画报诞生，吴友如为《点石斋画报》画图，其对上海市民生活情态的描摹，也表现出都市化、平民化、商业化的倾向。

赵之谦（1829—1884）是诗、书、画、印全面精能的大家。他在当时弃帖崇碑的风气中，将金石碑版刚健雄强的审美趣味引入绘画，给绘画注入了雄浑的气势和蓬勃的生机。印章增加了画面的金石趣味，也增强了画面的形式对比

① ［清］康有为：《南海先生戊戌奏稿·请励工艺奖创新折》，清宣统三年（1911）铅印本。

因素。其画被称为“金石派绘画”。金石派绘画是乾、嘉考据学盛行以后、碑学运动成果引入绘画领域的结果，也是传统文人面对西方文化强势侵入所作出的坚守文化传统的历史抉择。它给道、咸画坛注入了一剂强心针，黄宾虹称其为“道、咸画学中兴”①。赵之谦少作大幅，却大气绚丽，遒劲古拙，《古柏图轴》（藏天津市艺术博物馆）画古柏盘挐，横贯全幅，云笔苍老，落墨豪放，极耐品味；他用篆籀法画荷梗，用隶书法画水草，笔力生拙老辣，奇崛沉厚；他将花卉题材扩大到日常生活中的瓜果蔬菜，又打破传统花鸟画清淡雅逸的色彩格局，用红、绿、黑等对比强烈的色彩作画，取得浓冶苍劲的效果。其山水画满幅苍茫盘郁之气，如《积书巖图》（图九七六1，藏上海博物馆），从王蒙、石涛笔意中脱出，却愈趋抽象，在似与不似之间。其书法由颜体入手而从魏碑脱出，用笔方中带圆，笔力沉雄，人称“颜底魏面”。赵之谦同时得到文人和市民的认可。因其极少住在上海，与海上画家交往不多，学界对其是否属于海派画家，尚存争议②。但是，赵之谦作品以鲜明的创新和大俗大雅的个性，给海派画家以强有力的影响，则是无可否认的。



图九七六 1：［清］赵之谦《积书巖图》

虚谷（1824—1896）在上海作画，所以，一般学者将他归入海派。其实，虚谷无意于俗、艳、刚、猛，而着意于清、虚、隽、雅，其画风在海派画风之外。他师承华嵒，用枯笔逆锋作画，下笔似在不经意间，却冷峭超逸。如《枇杷图轴》（藏

① 洪再新编著：《中国美术史》，杭州：中国美术学院出版社2000年版，第392页。

② 单国强：《赵之谦属不属“海派”》，《故宫博物院院刊》2002年第2期。

南京博物馆)，笔法奇峭，色彩艳而明而清；《松鹤延年图轴》(藏苏州博物馆)，用线松秀。他画游鱼、柳叶等，有意向几何形靠拢，以几何形的重复铺排形成格律美。在中国传统文人中，他与刘熙载、赵之谦的作品，最先见自觉的形式追求。吴冠中认为其形式追求接近塞尚，说他二人"在苹果桌上相遇，倒是棋逢对手了"①。虚谷作品格调虽高，其精神和审美停留在旧时代；而任伯年、吴昌硕作品，以入世的面貌和大胆的创造，反映了晚清时代精神和艺术审美的巨变，成为清代书画最后的强音。



图九七六 2：[清]任颐《归田园趣图》

"海上三任"中，任熊画人物，"衣褶如银勾铁画，直入陈章侯(老莲)之室"②，风格高古。任薰画风与任熊相近。任颐(1840—1896)，字伯年，经任熊介绍，向任薰学画。他曾向土山湾画馆友人学习西方素描，借鉴西方绘画的透视方法和用色技巧，又采陈老莲工笔画法、恽寿平没骨画法和徐渭、朱耷泼墨大写意画法之众长，画路极宽，形成清新活泼、富于变化的风格，雅俗共赏，名噪江南。他善用复色、中间色，以近乎水彩画的淡彩和湿笔，取得明艳不失清雅的效果。其田园风光画最为生动，如《没骨花鸟图轴》(藏中国美术馆)用笔劲爽，有笔有墨，兼得骨力美和色彩美；《归田园趣图》(图九七六 2)、《池塘睡

① 吴冠中：《风筝不断线·虚谷所见》，成都：四川美术出版社 1985 年版，第 59 页。
② 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 447 页。

鸭》、《落花飞燕》、《紫藤鸳鸯》等，莫不构图活泼，流利潇洒。他又精于写像，创没骨肖像画法，画人物用赭色晕出颜面，用墨笔勾出五官，再用湿笔数次渲染。晚年画风趋于纵逸。其画风影响及今，今人范增学自任伯年。任画不足之处，在于熟而未能返生，巧而未能见拙，明丽而未能苍茫浑厚。论画格之高古，任伯年不如吴昌硕。

吴昌硕（1844—1927）诗、书、画、印全面精能。他精研石鼓文，参以琅玡刻石、泰山刻石体势，兼取先秦瓦当、封泥和秦权量、汉印章意趣，尤长篆书，所书《临石鼓文》运笔老辣，沉雄苍古，气格不凡。他将深厚的篆刻、书法功力用于绘画，自谦“五十始作画”，大器晚成，如奇峰兀立。他用篆、隶笔法画梅花、兰花，用狂草笔法画葡萄、紫藤，笔力深厚，意态纵横，力透纸背。其雄强泼辣、气势磅礴的个人风格，如狂飙突起于文人画坛。他借鉴西洋画浓艳响亮的色彩，突破文人画清淡为本、墨即是色的传统，用西洋红画花，用浓绿、浓黄或焦墨画叶，原色与墨色混合，画风艳而古，从而形成任氏画风俗艳、吴氏画风古艳的不同风格。如《桃实图轴》（藏上海博物馆）枝干冲天入地，桃实硕大，西洋红和浓墨齐上，雄强古艳；《葫芦图轴》（图九七六 3，藏上海人民美术出版社）用没骨画法，葫芦黄色响亮，南瓜红色深厚，藤蔓又遒劲奔放；《梅花图轴》



图九七六 3：吴昌硕《葫芦图轴》



(藏上海博物馆)枝干直下又旁出,梅花随意圈点,看似不合常规,又笔笔有篆、隶味。"如果说吴昌硕以前的文人画以清、淡、静、净、徐、柔为追求,吴画则以浊、厚、动、脏、急、刚别开生面"[①],加上吴昌硕长寿和门人之多、影响之大,彻底摧垮了清初以来温雅平和的正统书画地位。但是,吴昌硕作品喜用"之"字、"女"字构图,布局有模式化倾向。论作品的鲜活气息,吴昌硕不如任伯年。

七、现代艺术教育的肇始

道光二十六年(1846 年),皇帝下令对天主教弛禁,天主教在我国活跃起来。咸丰元年(1851 年),西班牙传教士范廷佐在上海徐家汇建教堂,设法律、音乐课程,开设制作传教用品的工作室,收徒授艺。道光三十年(1850 年),天主教会在上海蔡家湾开办了孤儿院,十年后搬到董家渡,又四年搬到徐家汇土山湾。孤儿院设置美术工艺所,向孤儿传授缝纫、木工、印刷等手工技艺。土山湾孤儿增加到 342 人,于是,美术工艺所扩大为工场,下设雕塑、图画、皮作、细木、粗木、布鞋、翻砂、铜匠、印书、照相等车间。上海土山湾孤儿院前后设立了 80 余年,成为我国最早传播西方美术技法和工艺设计知识的场所,不仅是"中国西洋画之摇篮"[②],也是中国现代设计艺术的摇篮,对中西艺术的沟通做出了贡献。

光绪十五年(1889 年),以湖北创立"中西通艺学堂"为起点,各地出现了兴办工艺学堂、工艺讲习所的热潮,工艺教育从前期向孤儿普及生存技艺的层面,转向向大众普及审美教育的层面,工艺教育进入女学,与我国女权运动结合了起来。宣统二年(1910 年),兴办工艺学堂、工艺讲习所的省份有安徽、江苏、湖南、江西、浙江、广东、黑龙江等省,还有上海、天津等城市。各地工艺学堂与广州、上海兴起的外销画、书籍插图、通俗画报等,大量吸收了异质文化,动摇了中国传统文人视艺术为雅赏清玩的传统风尚。光绪二

① 陈传席:《评现代大家与名家·吴昌硕》,《江苏画刊》1999 年第 4 期。

② 〔英〕苏立文著、陈瑞林译:《东西方美术的交流》,南京:江苏美术出版社 1998 年版,第 368—377 页。



十八年（1902年），李瑞清在南京筹建三江师范学堂；光绪三十一年（1905年），清政府正式废科举，兴学堂，三江师范学堂易名为两江师范学堂，即今东南大学前身。两江师范学堂设图画手工科，“中西绘画并举，绘画与工艺并重”①，成为我国最早学习西方和日本艺术教育体制的新式高等学校，现代艺术教育从此在我国诞生。光绪三十年（1904年），李叔同赴日本学画；隔年，高剑父赴日本留学。中国艺术家纷纷赴洋，接受西方艺术教育；又接踵而归，开办艺术学校。新型艺术学校如雨后春笋，相继建立，从此结束了传统学艺师带徒的一元格局。

辛亥革命结束了我国封建社会两千余年的超稳定结构，资产阶级民主革命和西学东渐，使我国封建社会的暮鼓和近代社会的晨钟同时敲响，20世纪翻天覆地的社会大变革终于来临了！

① 阮荣春、胡光华：《中华民国美术史》，成都：四川美术出版社1992年版，第23页。



结　语

在人类浩瀚的历史长河中，各民族艺术的生成和发展，都受本民族地理环境、生产方式、文化传统、哲学观念以及长期形成的民族心理、民风民俗影响甚至左右，由此形成本民族的审美理想和审美经验，形成本民族艺术的文化特色，使同一时代的各门类艺术呈现出相互关联的时代性格。同时，外来文化的冲击、时代风云的变化，也给艺术发展以巨大而深刻的影响。刘勰说，“文变染乎世情，兴废系乎时序”（［南梁］刘勰《文心雕龙·时序》）；法国美学家丹纳（1828--1893）把物质文明与精神文明性质、面貌的决定因素归纳为“种族、环境、时代”三大因素，他说，“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况”①。因此，研究中国艺术史，必须将我国艺术和艺术理论的发展，时时置于时代的、乃至世界的文化大背景下加以考察。

我国古代艺术的发生发展，呈网状脉络而不是线型脉络展开，每一时代的艺术，都曲折反映出时代政治、经济、文化和意识形态的变革乃至世界风云的激荡；每一时代的艺术，又因地、因民族等因素而异。它们错综复杂，呈动态发展，绝非一种风格能够囊括。郑昶先生以中国画学为例，认为“大概唐虞以前，为实用时期；三代秦汉，为礼教时期；自三国而两晋而南北朝而隋而唐，为宗教化时期；自五代以迄清，则为文学化时期”②。笔者认为，理未尽然。商代艺术原始宗教情感极为浓郁，周、秦、汉渐人礼教，南北朝至唐，宗教进入而至于中国化，艺术创造的目光从宗教转向了人、社会和自然。五代迄清，文人艺术确乎占据了半壁江山，但是，文人艺术所体现的主体精神，又绝非“文学”二字可

① 〔法〕丹纳著、傅雷译：《艺术哲学》，合肥：安徽文艺出版社 1994 年版，第 33 页。

② 郑昶：《中国画学全史·自序》，上海：中华书局 1929 年版。

以概括。同时，宫廷艺术、民间艺术、宗教艺术与文人艺术齐头并进，此消彼长，呈现出极其错综复杂的面貌。笔者曾以“神灵化”、“礼乐化”、“道德化”、“审美化”四个阶段，概括古代艺术从形而上到形而下的演变，笔者以为，庶几乎可以反映中国各门类艺术中文化内涵演变的主要脉络。[①]

我国幅员辽阔，多民族聚居，因各地地理环境、人文背景的差异，艺术越发展到后期，越形成日渐鲜明的地方特色。黄土高原的宽沟大壑，浑茫厚重，充满体量感和力度感，赋予秦晋人坚实、厚重、深沉、质朴的品质，加上中原长期是政治中心，反映在中原艺术中，自然有一种雄浑厚重、苍茫悲壮的风格，如秦王陵兵马俑、霍去病墓石刻。而江南的雨，如烟似雾，若有若无，漫天飘洒，温和的气候、恬适的自然环境，造成了江南人优雅含蓄的审美心理，加上江南经济繁荣，文化发达，这里的艺术便有细腻、柔婉的气质，江南成为中国封建社会后期文人艺术最为发达的地区，江南的书画、江南的园林、江南的昆曲，就像江南的杏花烟雨。珠江流域地形简单，河流清浅，这里的艺术显得轻浅快乐。黑格尔在《美学》中，归纳了三种审美风格：严峻的风格、理想的风格、愉快的风格[②]。如果说黄河流域的艺术接近严峻的风格，长江中下游艺术接近理想的风格，珠江流域的艺术则比较接近愉快的风格了。

我国古代艺术在动态发展的过程中，又不断从周边民族、世界各民族艺术中吸取营养，“拿来”外部精粹，使其中国化和民族化，终于形成以汉民族艺术为主干、有着多民族创造和悠久历史传统、博大精深、丰满厚实的完整艺术体系。它是中华民族的心灵之书，是中华民族永远的骄傲。

---

① 见笔者：《论中国玉器的形而上意义及其衍变》，《东南大学学报》1999年第4期。

② 〔德〕黑格尔：《美学》第3卷，北京：商务印书馆1984年版，第7—9页。



艺术书目著作和艺术文献汇编书目要览[①]

就我个人的研究体会而言，笔者坚持认为，研究古代艺术和艺术理论，必须到图书馆去查阅原始文献，到博物馆和各地艺术遗迹去看原物；切不可不行万里，不读古人，只吃今人嚼过的馍，只看今人转引的资料。古代艺术文献浩如烟海，怎样查找并阅读它们，成为初学者面临的难题。

古人云："治学先治目录，读书讲求版本。"了解艺术书目，学会检索和利用艺术文献，是进入研究的第一步。清永瑢等编《四库全书总目提要》、张之洞著《书目答问》，为读书人"指示门径"，成为学者必备的架上书。但是，两种书目为科举士子开列，不完全适用于今天艺术学研究；两书又分别著于清中叶和晚清，时光已逝一二百年，书目著作和文献汇编书大为增加。因此，仅凭这两本架上书，仍然难以摸到我国古代艺术史论研究的门径。笔者在教学过程中，逐步积累起古代艺术书目著作和艺术文献汇编书目。这里一一介绍，以方便初学者查找和利用。

一、《四库全书》及其选本中的艺术书和艺术文献汇编

（一）《四库全书》

乾隆三十八年（1773 年）开始，乾隆帝之子永瑢任编纂总裁、纪昀任总编，历时 15 年，编成《四库全书》，对我国古代典籍进行了一次全面系统的整理。《文渊阁四库全书》已影印广传于世（台湾商务印书馆 1986 年影印 16 开本、上海古籍出版社 1987 年影印 32 开缩印本）。书分经、史、子、集四部，四部下分

① 本《要览》限于古代文献和今人整理的古代文献。

类，类下设子目，每书设案语（提要），一一标明卷数、作者，附其小传，介绍全书内容梗概，评骘优劣得失，提要后抄录全文。《四库全书》光盘版已经问世，只要输入检索词，就可以找到该词在《全书》中的所有匹配；输入书名，就可以跳页到要找的书首；通过翻页，还可以翻到每本书每一卷的卷首。

1.《四库全书》书目：

[清]永瑢等编《四库全书总目提要》200卷（北京中华书局1987年版），收已著录书之提要3470种；每部、每类后设未著录的“存目书提要”，全书后设“撤毁书提要”、“未收书目提要”6819种，合计10289种，为学林所重。[清]永瑢等又编《四库全书简明目录》20卷（上海古籍出版社1955年版），仅收被著录书之提要，注明卷数、作者。它们是查找《四库全书》所收艺术书的必备工具。

2.《四库全书》所收艺术书：

《经部・乐类》收官版乐书，编为211—220册；

《史部・政书类・考工之属》收官版考工书，编为673册；

《史部・目录类・金石之属》收金石书，编为681—684册；

《子部・艺术类》下设《书画之属》，广收书画著作，包括《佩文斋书画谱》这样的大型丛书；又设《琴谱之属》、《篆刻之属》、《杂技之属》，收琴谱、篆刻书、俗乐书和棋书，编为812—839册；

《子部・谱录类・器物之属》收器物书，编为840—844册；

《子部・杂家类》下，《杂考之属》、《杂说之属》、《杂品之属》收品鉴艺术的笔记，在850、852、853、859、862、863、865、867、870、871、872等册；

《子部・小说家类・杂事之属》中也有品鉴艺术的笔记，在1035、1037、1039等册；

《集部・词曲类》下，《词话之属》、《词谱、词韵之属》、《南北曲之属》收戏曲理论典籍，在1494—1496册。

3.《四库全书》所收类书中的艺术文献：

《四库全书》将类书归于《子部・类书类》。如[唐]欧阳询编《艺文类聚》、虞世南编《北堂书钞》、徐坚编《初学记》，[宋]王钦若编《册府元龟》、李昉编《太平御览》等。[宋]高承编、[明]李果校补《事物纪原》、董斯张编《广博物志》，





[清]康熙钦定《渊鉴类函》、[清]陈元龙编《格致镜原》中，编入大量艺术文献。

《艺文类聚》100 卷，征引古籍 1431 种，分门别类摘录汇编作 46 部，其中，《乐部》(卷 41—44)、《居处部》(卷 61—64)、《服饰部》(卷 69、70)、《舟车部》(卷 71)、《杂器物部》(卷 73)、《巧艺部》(卷 74)、《宝玉部》(卷 83、84)、《布帛部》(卷 85)等汇编历代音乐、考工等文献。《艺文类聚》征引的古籍多已不传，所以，《艺文类聚》为学林所重。

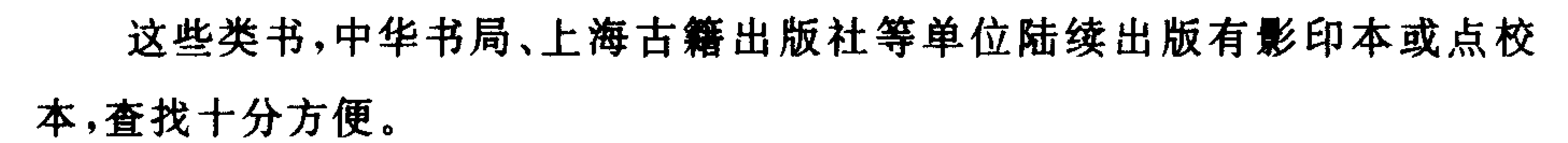
《初学记》30 卷，分 23 部，其中，《乐部》(卷 15—16)、《居处部》(卷 24)、《器物部》(卷 25、26)、《宝器部》(卷 27)等汇编了历代音乐、考工等文献。

《北堂书钞》55 卷，编作 158 部。其中，《艺文部》(卷 95—104)，收入笔、纸、砚、墨、策、简、牍、札、封泥等方面的资料；《乐部》(卷 105—112)，收入歌、舞、钟、磬、鼓吹、乐器等方面的资料；《衣冠部》(卷 127—129)、《仪饰部》(卷 130、131)、《服饰部》(卷 132—136)、《舟部》(卷 137、138)、《车部》(卷 139—141)，分别收入服饰、舟车等相关资料。

《太平御览》1000 卷，征引古籍 1690 余种，分门别类摘录汇编作 55 部，其中，《居处部》(卷 173—197)、《服章部》(卷 684—698)、《工艺部》(卷 744—755)、《器物部》(卷 756—765)、《杂物部》(卷 766、767)《舟部》(卷 768—771)、《车部》(卷 772—776)、《珍宝部》(卷 802—813)、《布帛部》(卷 814—820)等汇编了考工等文献。《太平御览》征引的古籍大多不传，所以也为学林所重。

《渊鉴类函》450 卷，分 45 部，其中，《乐部》(卷 184—191)、《巧艺部》(卷 324—331)、《居处部》(卷 340—354)、《珍宝部》(卷 361—364)、《布帛部》(卷 365、366)《仪饰部》(卷 367—369)、《服饰部》(卷 370—381)、《器物部》(卷 382—385)、《舟部》(卷 386)、《车部》(卷 387)等汇编了音乐、考工等文献。

《格致镜原》100 卷，分乾象、坤舆、身体、冠服等 30 类 836 目，“采集事物原委，以资考订，故以格致为名”(《四库全书总目提要》)。其中，《冠服》(卷 13—18)、《宫室》(卷 19、20)、《布帛》(卷 27)、《舟车》(卷 28、29)、《朝制》(卷 30、31)、《珍宝》(卷 32—36，包括铜、瓷、玉、漆器等)、《文具》(卷 37—40)、《礼器》(卷 43)、《乐器》(卷 45—47)、《日用器物》(卷 49—52)、《居处器物》(卷 53、54)、《香奁器物》(卷 55、56)、《燕赏器物》(卷 57、58)、《玩戏器物》(卷 59、60)等汇编了大量造物史料。



这些类书，中华书局、上海古籍出版社等单位陆续出版有影印本或点校本，查找十分方便。

4.《四库全书》所收正史《志》中的艺术文献：

我国正史中的《艺文志》、《经籍志》记载了文史书目，《舆服志》记载了车辆服饰沿革，《乐志》、《音乐志》记载了乐器、乐歌等。如《汉书·艺文志》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·艺文志》、《宋书·乐志》等，都是《志》中的佳作。其中，《艺文志》、《经籍志》多已结集出版或单独出版，相关论著极多。

（二）《四库艺术丛书》

《四库艺术丛书》（上海古籍出版社 1991 年—1995 年出版）选编《四库全书》中《子部·艺术类》、《子部·谱录类》和《史部·目录类·金石之属》中的艺术典籍 170 多种，影印出版。因无书目汇编，检索反不如《四库全书》方便。

（三）《四库全书子部精要》所收艺术书

金沛霖主编《四库全书子部精要》（天津古籍出版社 1998 年出版），全以铅字重排，比阅读影印本大为方便。其中，艺术典籍收在中册。《艺术类》收艺术书 40 种，《杂家类·杂说之属》收董其昌《画禅室随笔》和方以智《物理小识》等，《杂家类·杂品之属》收曹昭《格古要论》、高濂《遵生八笺》、张应文《清秘藏》、文震亨《长物志》等艺术书。选编不足在于，时代排序不严，所选艺术书多为宋、明典籍，未尽全面。现将《艺术类》所收艺术书目按原书排序照录如下，作者前年代为笔者所加：

《四库全书子部精要·艺术类》书目

[南齐]谢赫《古画品录》
[南梁]庾肩吾《书品》
[唐]孙过庭《书谱》
[唐]张怀瓘《书断》
[唐]张彦远《法书要录》
[唐]张彦远《历代名画记》
[唐]朱景玄《唐朝名画录》
[唐]韦续《墨薮》
[宋]刘宗炳《画山水序》
[宋]刘道醇《五代名画补遗》
[宋]刘道醇《宋朝名画评》
[宋]黄休复《益州名画录》
[宋]郭若虚《图画见闻志》
[宋]郭熙等《林泉高致集》
[宋]朱长文《墨池编》
[宋]李廌《德隅斋画品》
[宋]钦定《宣和画谱》
[宋]钦定《宣和书谱》

[宋]董逌《广川书跋》
[宋]董逌《广川画跋》
[宋]邓椿《画继》
[宋]姜夔《续书谱》
[宋]岳珂《宝真斋法书赞》
[宋]陈思《书苑菁华》
[宋]陈思《书小史》
[元]汤垕《画鉴》
[元]夏文彦《图绘宝鉴》
[明]朱存理《珊瑚木难》
[明]赵琦美《赵氏铁网珊瑚》
[明]杨慎《墨池琐录》
[明]丰坊《书诀》
[明]唐志契《绘事微言》
[明]项穆《书法雅言》
[明]赵宧光《寒山帚谈》
[明]潘之淙《书法离钩》
[明]朱谋垔《画史会要》
[明]郁逢庆《续书画题跋记》
[清]钦定《佩文斋书画谱》
[清]王毓贤《绘事备考》
[清]冯武《书法正传》

(四)《四库全书精品文存》所收艺术书

吴玉贵、华飞编《四库全书精品文存》(北京:团结出版社 1997 年版)凡 30 册,第 28 册收艺术书《历代名画记》、《图画见闻志》、《画继》、《图绘宝鉴》、《唐朝名画录》、《宣和画谱》、《南宋院画录》凡 7 种,第 25 册《历代帝王宅京记》与营造有关。因是简体横排,查阅比较方便。

二、《四库全书》延伸出的文献汇编中的艺术书

嘉庆间,学者阮元采《四库全书》未收之书 172 种,各撰提要一篇,编为 5 卷,称《四库未收书提要》,于道光二年(1822 年)刻印;阮元《揅经室外集》中,又收入《四库》未收书目 3 种。近人余嘉锡著《四库提要辨正》4 册(北京中华书局 1980 年重版),为《四库提要》逐条纠谬;胡玉缙著《四库提要补正》,经王欣夫编订印行(上海书店出版社 1998 年版),其中,含《提要补正》60 卷、《未收书目提要补正》2 卷,涉论古籍 2300 余种,补正艺术著作提要 27 种、艺术存目书提要 3 种;崔富章也著《四库提要补正》(杭州大学出版社 1990 年版),正讹补缺 600 余条。当代学者根据这些资料,陆续编成《续修四库全书》、《四库全书存目丛书》、《四库未收书辑刊》、《四库禁毁丛刊》等。

(一)《续修四库全书》所收艺术书

复旦大学图书馆古籍部续修四库全书编委会编《续修四库全书》(上海古

籍出版社 1995 年影印出版)仍分经、史、子、集四部,四部下分类与《四库全书》不同,类下不设子目。有总目录、索引一册,方便查找。所收艺术书散布于以下各部:

《经部·礼类》收有考工和器用方面的著作,收在第 85 册;

《史部·金石类》收有金石著作,编作第 886—913 册;

《子部·艺术类》按画、书、篆刻、音乐、棋书依次收书,包括敦煌曲子谱和舞谱,除棋书外,编在第 1065—1096 册;

《子部·谱录类》收考工著作,在第 1107—1115 册;

《集部·曲类》收古代流传曲本和戏曲理论典籍,在第 1738—1759 册;

《集部·戏剧类》收古代杂剧、南戏、传奇,在第 1760—1782 册。

(二)《四库全书存目丛书》所收艺术书

四库全书存目丛书编委会编《四库全书存目丛书》(山东齐鲁书社 1997 年影印出版)收《四库全书》列出的"存目书"。仍分经、史、子、集四部,计 1200 册、补编 90 册,四部下分类与《四库全书》不同,类下不设子目。目录一册,可供检索。分类未印于书芯边,不便检索。所收艺术书散布于以下各部:

《经部·礼类》下,研究《考工记》的著作在第 82—86 册,《服制考》8 卷在第 88 册,《庙制考议》在第 105 册,《礼乐合编》30 卷在第 109 册,[明]谷应泰《博物要览》在第 118 册;

《子部·艺术类》收以书画为主的艺术书,编为第 71—76 册;

《子部·谱录类》收器物著录书,编为第 77—78 册;

《子部·杂家类》多器物鉴赏书,在第 99、102、103、109、111、113、118、143、147、148 等册;

《集部·词曲类》收古代流传曲本,在第 422、425、426 册。

(三)《四库未收书辑刊》所收艺术书

罗琳主编《四库未收书辑刊》(北京出版社 2000 年影印版)共 10 辑,每辑 30 册。一辑第 30 册收金石、印、书目书 5 种;二辑第 28 册收金石书 4 种;三辑第 24 册收印、琴书 3 种;四辑 28 册收琴谱等 3 种;六辑第 11 册收《古今钱





略》1 种，第 19 册收琴谱 1 种；九辑第 13 册收歌乐书 1 种，十辑第 10 册收琴、弈书 5 种。所收艺术书不以类聚，不便检索。

（四）《四库禁毁丛刊》所收艺术书

王钟翰主编《四库禁毁丛刊》（北京出版社 2000 年影印版）共 310 册，又索引 1 册，收书 634 种，与《四库全书存目丛书》小有重叠而版本不尽相同。书分经、史、子、集四部，四部下不分类。史部第 4 册中有[明]沈德符《野获编》，第 41 册中有[清]郑庆祜《扬州休园志》、[明]田汝成《西湖游览志》；集部第 32 册有董其昌《容台集》，第 167 册有弹词等。

（五）典志体史书中的艺术文献

自[唐]杜佑《通典》200 卷问世以来，[宋]郑樵编《通志》200 卷，[元]马端临编《文献通考》348 卷并自序 1 卷、总目卷，三书合称《三通》。乾隆间，敕修《续三通》，即《续通典》150 卷、《续通志》640 卷、《续文献通考》250 卷，大体依照《三通》体例，增加了南宋后期及辽、金、元、明各代史实；又修《清三通》，即《清通典》100 卷、《清通志》126 卷、《清文献通考》300 卷，记述历代史实。《四库全书·史部·政书类》收入前九通，《通典》在 603—605 册，《通志》在 372—381 册，《文献通考》在 610—616 册，《续通典》在 639—641 册，《续通志》在 392—401 册，《续文献通考》在 626—631 册，《清通典》在 642、643 册，《清通志》在 644、645 册，《清文献通考》在 632—638 册。此后，刘锦藻又编《清朝续文献通考》400 卷，续纂至清宣统三年（1911 年），与《九通》合称作《十通》。《十通》中，以《文献通考》、《续文献通考》、《清朝文献通考》、《清朝续文献通考》保存艺术资料丰富。《十通》，加《十通索引》一册，由商务印书馆 1937 年分集刻印出版。《十通索引》内有《十通分类索引》，将《十通》每卷下主要内容按条列出，每条下注明页码，查找十分方便。

《前三通》中，《通典》有《乐》7 卷（卷 141—147）；《通志》有《器服略》2 卷（卷 47、48）、《乐略》2 卷（卷 49、50），《艺文略》1 卷（卷 63），卷 64“乐”中有关于音乐的故实，卷 69“艺术类”中有关于艺术的故实；《文献通考》有《明堂考》3 卷（卷 73—75）、《宗庙考》15 卷（卷 91—105）、《乐考》21 卷（卷 128—148），《经籍

考》76卷(卷174—249)中,《艺术》(卷229)收有文房用具、书、画、印、棋等书目并作解题。

《续三通》中,《续通典》有《乐》7卷(卷85—91);《续通志》有《器服略》(卷122—126)、《乐略》(卷127—129)、《图谱略》(卷165、166)、《金石略》(卷167—170);《续文献通考》有《宗庙考》(卷80—84)、《群庙考》(卷85、86)、《乐考》(卷101—120),《四裔考》(卷237—250)中有艺术交流的背景资料。

《清三通》中,《清通典》又称《皇朝通典》,有《乐典》(卷63—67);《清通志》又称《皇朝通志》,有《器服略》(卷56—61)、《乐略》(卷62、63)、《艺文略》(卷97—104)、《图谱略》(卷113、114)、《金石略》(卷115—121);《清文献通考》又称《皇朝文献通考》,有《宗庙考》(卷107—118)、《群庙考》(卷119—124)、《乐考》(卷155—178)、《经籍考》(卷211—238)。

《清朝续文献通考》保存历史资料尤其是晚清历史资料最为系统全面,其中,《宗庙考》(卷157—165)、《群庙考》(卷166—169)、《乐考》(卷188—201),记录了建筑与音乐方面的故实;《经籍考》(卷257—282),是《四库全书总目》以后清代目录学的重要著作;另外,《四裔考》(卷331—336)、《外交考》(卷337—359)中有中外艺术交流的背景资料,《实业考》(卷378—392)记民族工业(含手工业):为研究晚清至民国艺术史、造物艺术史提供了背景资料。

(六)会要、会典体史书中的艺术文献

我国古代自《春秋左传》起,各朝多撰有会要、会典体史书,以事类为中心,详细记载了当朝故实。著名的会要、会典体史书有:

继唐开元间《唐六典》30卷问世以后,宋代王溥著《唐会要》100卷,其中,《大内》(卷30)、《裘冕》(卷31)、《笏》(卷32)、《雅乐》(卷33)、《乐》(卷34)、《像》(卷49)涉及造物艺术,末卷介绍突厥、高昌、吐蕃、回纥等少数民族国家(卷93—卷100),是研究少数民族艺术的背景资料。王溥又著《五代会要》30卷,不设卷题,卷5有关于太宁宫、华清宫建筑形制的记载,卷6有关于大内、长春宫建筑形制的记载,卷6、7论乐,卷8"经籍"一目中有后唐刻九经印板的记载,卷25、26、28记当时城市建设。另外,卷29、30记周边各国和少数民族情况,为研究五代少数民族艺术提供了背景材料。两种会要分别见于《四库全



书·史部·政书类》第606、607册。

宋朝修会要前后不下十次。《宋会要初编》有《乐》8卷、《舆服》6卷;《宋会要续编》有《乐》8卷、《舆服》7卷。明朝洪武间修《永乐大典》,尚存《宋会要》203册。宣德间,文渊阁失火,《宋会要》被焚。[清]徐松辑成《宋会要辑稿》200册(中华书局1957年影印版),《舆服》为第43—45册,《方域》为第187—195册。《食货》(第121—164册)、《蕃夷》(第196—199册)、《道释》(第200册)中,有与艺术故实相关的资料。

明代会典体史书有多本:徐溥编、李东阳纂《明会典》180卷,见于《四库全书·史部·政书类》(第617—618册)。《礼部》有《大宴乐》(卷71、72);《工部》(卷147—163)中,详细记述了营造、仪仗乃至织造、缎匹、器用等情况。申时行《大明会典》228卷,艺术资料在:《乐》(卷56)、《冠服》(卷60、61)、《房屋器用等第》(卷62)、《大宴乐、小宴乐、东宫宴乐》(卷73)、《艺术、僧道、教坊司承应乐舞》(卷104),《工部》(卷181—207)中,举凡营造、仪仗、工匠、物料、陶器、铸器、颜料、车辆、织造、器用等情况,莫不详加记述,《南京工部》(卷208)可助了解明初宫廷考工情况。龙文彬编《明会要》,《乐》(卷21、22)、《舆服》(卷23、24)、《方域》(卷71—76),分别记载了明代音乐、车舆、服装、建筑;《外蕃》(卷77—80)中,有少数民族艺术故实的背景资料。两种史书分别见于《续修四库全书·史部·政书类》第89—792、793册。

《清会典》创修于康熙间,雍正、乾隆、嘉庆、光绪间不断重修,所收艺术资料较多。允裪编《钦定大清会典》100卷,《礼部》(卷21—58)中,有祁年殿、太庙等有关资料和礼制建筑平面图多幅;《工部》(卷70—77)中,记述桥梁、织造、宝盏、卤簿等考工情况。乾隆时《钦定大清会典则例》180卷,其中,《服饰》(卷20)、《太庙》(卷78)、《陵寝》(卷80)、《社稷坛》(卷81)、《日坛、月坛、帝王庙》(卷82、83)、《乐部》(卷98—102)、《器用、织造》(卷136)记载了清朝艺术故实。以上两种会典,在《四库全书·史部·政书类》619、620—652册。光绪时敕令昆岗等修、吴树梅等纂《会典》100卷、《事例》1220卷、图27卷,为《续修四库全书·史部·政书类》收入,分别在第794—797册、798—814册。光绪《钦定大清会典》,设《乐部》(卷41、42)、《工部》(卷58—62)、《总理各国事务衙门》(卷99、100),是研究近代艺术史极为宝贵的参考资料。光绪时《钦定大清

会典事例》中，设《冠服》(卷 328)，《乐》(卷 524—541)，《工部》(卷 862—957)，举凡宫殿、坛、庙、第宅以及物材、鼓铸乃至器用、织造、陵寝等清代考工情况，尽收其内，《工部》中《工程作法》(卷 879—886)，对建造城垣、油饰、彩画、建筑、房屋、房屋装修、石作、瓦作等，言之甚详；又设《盛京工部》(卷 958—962)，则是研究清代宫廷考工的极好资料。

三、综合性书目著作和丛书、类书中的艺术文献

(一)综合性书目著作中的艺术书目

晚清张之洞《书目答问》5 卷，经、史、子、集、总目各一卷，丛书目一卷，附《别录目》、《国朝著述诸家姓名略》。初版后，旋即风行海内，后人屡加修补重刻。范希曾《书目答问补正》中华书局 1963 年重印。张《目》只记作者和有限版本，范《补》接排于张之洞每条书目之后，补正作者，补充所见版本及卷数。两种书目均分四部，四部下不按四库分类，朱维铮将《书目答问》与《书目答问补正》合为《书目答问二种》(三联书店 1998 年版)，冠以导言，附以张之洞《辅轩语》[①]、叶德辉《书目答问斠补》和前人辑评。《经部・周礼》中，列研究《考工记》的书目 5 种；《经部・乐》中，列音乐书目 10 种；《史部・金石》中，列金石书目 45 种；《子部・艺术》中，列艺术书目 39 种。其中书法书目较重而其他艺术书目甚轻，连《历代名画记》也未进入书目。《辅轩语》提出士子为人治学的若干“戒”、“忌”和“宜”、“尚”、“贵”，今天读书人仍应引为警策。叶德辉《书目答问斠补》于《史部・金石》中，列金石书目 52 种；《子部・艺术》中，列书、画、印、乐等艺术书目 13 种。

上海图书馆等 41 家图书馆编《中国丛书综录》(上海古籍出版社 1982 年版)，分经、史、子、集四类，《子类・艺术》收艺术丛书书目，包括不少民国年间的艺术丛书书目，一一介绍版本，收罗较广，“游艺”、“笑话”书目也被纳入艺术丛书书目之中。书后列表介绍各大图书馆所藏丛书。

---

① 辅轩：即轻便之车。此处比喻治学入门捷径。



严灵峰编《书目类编》114册(台北成文出版社有限公司1978年印行),收台湾公立图书馆收藏书目和日本公藏书目,并记作者、版本,解题详细。《题识类》有书画书目5种。

(二)丛书、类书中的艺术文献

清雍正间,陈梦雷等原编、蒋廷锡等奉敕重编类书《古今图书集成》10000卷、目录40卷(台北鼎文书局1977年版)。全书木版刻印,收罗广博,分6个汇编、32典、6109部,每典都有一个总部,纲举目张。其中,《博物汇编·艺术典》编为第121—143册,所记大多与艺术毫无关联,仅最后几部汇编了风筝、技戏、优伶、傀儡等方面的资料;《经济汇编·乐律典》共46部,编为第221—223册,声音、啸、歌、舞各一部,其余各部汇编有关乐器的文献;《经济汇编·考工典》共149部,编为第237—242册。《考工典上》3册,分《考工总部》、《宫城总部》;《考工典下》3册,为《器用总部》。每部下设若干子部,是研究古代考工的极好资料。如《考工总部》下设《规矩准绳》、《度量权衡》、《工巧》、《木工》、《金工》、《土工》、《石工》、《陶工》、《砖》、《瓦》、《染工》等子部,《宫城总部》下设《城池》、《桥梁》、《宫殿》、《苑囿》……《坊表》、《第宅》、《堂》、《斋》、《轩》、《楼》、《阁》、《亭》、《台》、《园林》等子部。每总部与分部设汇考、总论、图、表、列传、艺文、纪事、杂录、外编不一,汇集有关此部方方面面的资料。如《宫城总部·园林部·汇考》下,收入[宋]李格非《洛阳名园记》、[宋]周密《吴兴园林记》、[明]王世贞《游金陵诸园记》等园林资料,查找十分方便。

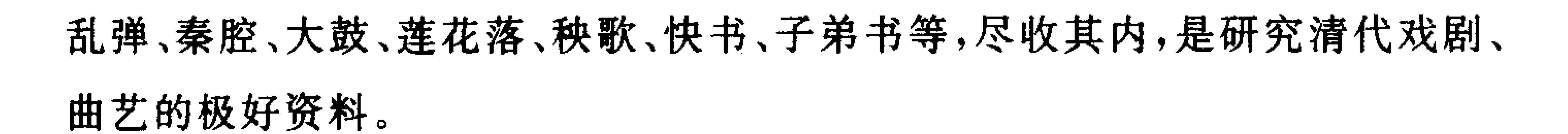
上世纪30年代,商务印书馆汇集丛书100部,排印、影印成《丛书集成初编》4000册,收书4107种,校刻精良(中华书局1985年重版)。其中丛书如[宋]左圭《百川学海》、[明]周履靖《夷门广牍》、[明]陈继儒《宝颜堂秘籍》、[明]沈津《欣赏篇》、[明]毛晋《津逮秘书》、[清]鲍廷博《知不足斋丛书》、[清]张海鹏《学津讨原》、[清]高承勋《续知不足斋丛书》、[清]陆心源《十万卷楼丛书》、[清]鲍廷爵《后知不足斋丛书》等,都是汇集艺术书颇多的丛书。《丛书集成初编目录》(上海古籍书店1950年版)可助查找。

台湾高本钊发行,编成《丛书集成新编》(台北新文丰出版公司1985年影印版)120册,收书1977种、9388卷。其中《应用科学类》(第47、48册)设织

物、衣服、工艺、文具、笔、墨、纸、砚、建筑、家具、陶瓷、玉、石等子目，编入了[清]赵之谦《勇庐闲诘》(写鼻烟壶)、[元]费著《蜀锦谱》、[宋]李如圭《仪礼·释宫》、[宋]黄长睿《燕几图》、[清]朱琰《陶说》、[清]吴骞《阳羡名陶录》、[元]朱德润《古玉图》等艺术书;《艺术类》(第48—54册)分欣赏品、园林、金石、砖、印谱、彝器、摹拓、赏鉴、装潢、书画目、书画考识、书画论、碑、碑帖考识、书法、书论、书传、画谱、画考识、画法、画传、补辨、音乐、乐器、乐曲、乐谱等子目，编入[唐]张彦远《历代名画记》、[宋]赵希鹄《洞天清录》、[明]文震亨《长物志》、[明]王佐《新增格古要论》、[清]石涛《画语录》、[清]邹一桂《小山画谱》等艺术书。

台湾高本钊发行，又编成《丛书集成续编》(台北新文丰出版公司1989年版)280册，收丛书151种，其中有许多晚清至民国丛书、地方丛书，可补《四库全书》之未备。《总类·各类丛书》(第11册)编入关于考工、音乐的丛书，《应用科学类》(第86—90册)设刺绣、衣服、工艺、墨、砚、建筑、家具、游具、陶瓷、玉、石等子目，汇编了[清]丁佩《绣谱》、沈寿《雪宧绣谱》、[清]任启运《宫室考》、[清]程哲《窑器说》、[清]寂园叟著《陶雅》、[清]陈性《玉纪》和金石、考工等艺术著作;《艺术类》(第91—102册)分欣赏品、园林、金石、印谱、篆刻家、彝器、砖瓦、赏鉴、书画题识、书画论、碑、碑帖考识、书题识、书法、书论、书传、画谱、画题识、画法、画论、画传、音乐、乐器、乐谱、剧曲等子目，编入[明]计成《园冶》、[宋]赵明诚《金石录》、[明]吕震《宣德彝器图谱》、张应文《清秘藏》、董其昌《骨董十三说》等艺术论著;其余如《宗教类·寺观》(第47—49册)介绍各地寺观，《社会科学类·政治学》(第50册)中收各类钱谱。《丛书集成续编提要》(台北新文丰出版公司1991年版)可助查找。

故宫博物院编《故宫珍本丛刊》(海南出版社2000年版)732册，也分经、史、子、集四部，影印故宫博物院藏所有古代文献珍本，冠以杨新、朱家溍序。凡《四库全书》撤出的书，置于史部、子部之首。《子部·政书·考工》(第294—298、339、340册)收清廷刊刻的六种《匠作则例》，《子部·术数》(第410册)收数种《鲁班经》，《子部·艺术》下设书画(第434—464册)、琴谱(第465、466册)、篆刻(第467册)、杂技(第468、469册)、谱录(第470—473册)五类，所收书中有《四库全书》撤出的，如周亮工《读画录》、吴其贞《书画记》等。四部后设《清代南府与升平署剧本与档案》(第660—699册)，凡清宫上演的昆、弋、


乱弹、秦腔、大鼓、莲花落、秧歌、快书、子弟书等，尽收其内，是研究清代戏剧、曲艺的极好资料。

四、新编美术书目著作及文献汇编

(一)美术书目著作和画目著作

我国历代书画著作，在艺术典籍中所占比重最大。余绍宋在《四库全书总目提要》的基础上，编成《书画书录解题》12卷(国立北平图书馆 1932 年版，浙江人民出版社 1982 年影印版)，收东汉至民国书画理论著作 860 种，分作 10 类，每种详记卷数、内容并作解题，附前人重要解题，成为重要的书画书目著作。但是，此书分类未尽精当，编排有欠严谨，同一书、同一作者重复著录，有前列书名而索引中无书名者，有索引中有书名而解题未见书名者，有解题书名与索引书名错异者。如前言徐渭著《玄摘类钞》，索引又言《玄钞类摘》。加之排列不按年代，读者很难通过此书，对各朝代艺术理论发展形成整体印象。选书良莠俱列，解题有精审者、有失当者。竖排繁体，没有标点，阅读不便。

1956 年，丁福保、周云青根据《四库提要》、余绍宋《书画书录解题》、吴辟疆《书画书录解题补》甲、乙编和《有美草堂画学书目》以及日本原田尾山《支那画学书解题》等书，编成《四部总录艺术编》四册(北京：文物出版社 1984 年线装出版)。此编分书、画、法帖、版画四类，收书目约 1500 种，书目下设解题，所收书目较《书画书录解题》大为增加，所标时代、书名小有未准，不问良莠，一概编入。第一册包括《书》、《画》、《总录》、《谱帖》、《传记》；二、三、四册为第一册补遗，分别为《书画总》、《法帖》、《版画书目二种》(即傅熹年《明代画谱解题》、《中国版画研究重要书目》)。书末附《人名书名笔画索引》和《四角号码检字表》。从此编中，几乎可以查获中国古代全部书画书目。现将此书第一册所收书画书目按原书排序原样列出，以飨读者。

《四部总录艺术编》第一册所收书、画书目

《四体书势》一卷　［晋］卫恒撰

《笔阵图》一卷　旧题［晋］卫夫人撰

《笔势论》一卷　旧题［晋］王羲之撰

《书评》一卷　旧题［梁］武帝撰

《古今书评》一卷　［梁］袁昂撰

《书评》一卷　［梁］庾肩吾撰

《书后品》一卷　［唐］李嗣真撰

《书断》三卷　［唐］张怀瓘撰

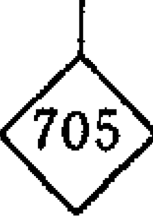
《述书赋》二卷 [唐]窦泉撰
《论篆》一卷 旧题[唐]李阳冰撰
《墨薮》二卷附《法帖释文刊误》一卷
旧题 [唐]韦续撰
《法书要录》十卷 [唐]张彦远撰
《墨池编》二十卷 [宋]朱长文撰
《书史》一卷 [宋]米芾撰
《海岳名言》一卷 [宋]米芾撰
《翰墨志》一卷 [宋]高宗御撰
《书苑菁华》二十卷 [宋]陈思撰
《金壶记》三卷 [宋]僧适之撰
《衍极》五卷 [元]郑杓撰
《法书考》八卷 [元]盛熙明撰
《书法钩玄》四卷 [元]苏霖撰
《书经补遗》五卷 [元]吕宗杰辑
《古今集论字学新书》七卷 [元]刘惟志编
《法书通释》二卷 [明]张绅撰
《书辑》三卷 [明]陆深撰
《墨池琐录》三卷 [明]杨慎撰
《书诀》一卷 [明]丰坊撰
《古今法书苑》七十六卷 [明]王世贞撰
《笔玄要旨》一卷 [明]徐渭撰
《笔道通会》一卷 [明]朱象衡编
《玄钞类摘》六卷 旧题[明]徐渭撰
《游鹤堂墨薮》二卷 [明]周之士撰
《书法离钩》十卷 [明]潘之淙撰
《书法粹言》一卷 [明]汪挺撰
《书法雅言》一卷 [明]项穆撰
《寒山帚谈》二卷、拾遗一卷、附录一卷
[明]赵宧光撰
《书指》二卷 [明]汤临初撰
《书法会编》三卷 [明]张梦锡撰
《述古书法纂》十卷 [明]朱常芳撰
《书法约言》一卷 [清]宋曹撰
《草圣汇辨》四卷 [清]朱宗文撰
《草韵汇编》二十六卷 [清]陶南望编
《草字汇》十二卷 [清]石梁编
《书筏》一卷 [清]笪重光撰
《钝吟书要》一卷 [清]冯班撰
《书法正传》十卷 [清]冯武撰
《拙存堂题跋》一卷 [清]蒋衡撰
《书法正宗》四卷 [清]蒋和撰
《侯氏书品》一卷 [清]侯仁朔撰
《大瓢偶笔》八卷 [清]杨宾撰
《分隶偶存》二卷 [清]万经撰
《六艺之一录》四百六卷、续编十二卷
[清]倪涛撰
《汉溪书法通解》八卷 [清]戈守智编
《评书帖》一卷 [清]梁巘撰
《频罗庵论书》一卷 [清]梁同书撰
《方石书话》一卷 [清]于令淓撰
《九势碎事》一卷 [清]程瑶田撰
《书学捷要》二卷 [清]朱履贞撰
《飞白录》二卷 [清]陆绍曾、张燕昌同辑
《绿阴亭集》二卷 [清]陈奕禧撰
《隐绿轩题识》一卷 [清]陈奕禧撰
《安吴论书》一卷 [清]包世臣撰
《艺舟双楫》无卷数 [清]包世臣撰
《广艺舟双楫》六卷 [清]康有为撰
《初月楼论书随笔》一卷 [清]吴德旋撰
《临池管见》一卷 [清]周星莲撰
《临池心解》一卷 [清]朱和羹撰
以上“书”
《古画品录》一卷 [南齐]谢赫撰
《续画品》一卷 [陈]姚最撰
《续画品录》一卷 旧题[唐]李嗣真撰
《后画录》一卷 [唐]释彦悰撰
《山水松石格》一卷 旧题[梁]元帝撰
《画山水赋》一卷、附《笔法记》一卷
[唐]荆浩撰
《山水诀》一卷 旧题[唐]李成撰
《山水纯全集》一卷 [宋]韩拙撰
《画山水诀》一卷 旧题[宋]李澄叟撰
《费氏山水画式》三卷 [清]费汉源撰





《南宗抉秘》一卷　［清］华琳撰
《贞观公私画史》一卷　［唐］裴孝源撰
《唐朝名画录》一卷　［唐］朱景元撰
《画学秘诀》一卷　旧题［唐］王维撰
《历代名画记》十卷　［唐］张彦远撰
《图画见闻志》六卷　［宋］郭若虚撰
《画继》十卷　［宋］邓椿撰
《益州名画录》三卷　［宋］黄休复撰
《五代名画补遗》一卷　［宋］刘道醇撰
《圣朝名画评》三卷　［宋］刘道醇撰
《林泉高致集》一卷　［宋］郭熙撰，子思续补
《赵氏家法笔记》一卷　不著撰人名氏
《画史》一卷　［宋］米芾撰
《德隅斋画品》一卷　［宋］李廌撰
《宣和论画杂评》一卷　旧题［宋］徽宗御撰
《广川画跋》六卷　［宋］董逌撰
《画鉴》一卷　旧题［宋］汤垕撰
《图画考》七卷　［元］盛熙明撰
《升庵画品》一卷　［明］杨慎撰
《名画神品目》一卷　［明］杨慎撰
《中麓画品》一卷　［明］李开先撰
《墨竹记》一卷　［明］张退公撰
《文湖州竹派》一卷　旧题［明］释莲儒撰
《竹嬾画媵》一卷　［明］李日华撰
《墨君题语》二卷　［明］张退公撰
《鲁氏墨君题语》卷、别集一卷　［明］鲁得之撰
《画说》一卷　［明］莫是龙撰
《画笺》一卷　［明］屠隆撰
《宝绘录》二十卷　［明］张泰阶撰
《绘事微言》四卷　［明］唐志契撰
《苦瓜和尚画语录》一卷　［明］僧道济撰
《画麈》一卷　［明］沈灏撰
《画诀》一卷　［明］龚贤撰
《画筌》一卷　［清］笪重光撰
《画筌析览》一卷　［清］汤贻汾撰
《雨窗漫笔》一卷　［清］王原祁撰
《麓台题画稿》一卷　［清］王原祁撰
《东庄论画》一卷　［清］王昱撰
《绘事发微》一卷　［清］唐岱撰
《芥子园画传》初集五卷、二集八卷、三集四卷　［清］王概辑初集，与其弟蓍、臬同编二、三集
《石村画诀》一卷　［清］孔衍栻撰
《冬心自写真题记》一卷、《画佛题记》一卷、《画马题记》一卷、《画梅题记》一卷、《画竹题记》一卷、《杂画题记》一卷、《补遗》一卷　［清］金农撰
《二十四画品》一卷　［清］黄钺撰
《山南论画》一卷　［清］王学浩撰
《山静居画论》二卷　［清］方薰撰
《浦山论画》二卷　［清］张庚撰
《图画精意识》一卷　［清］张庚撰
《月湖读画录》一卷　［清］王梁撰
《天慵庵随笔》二卷　［清］方士庶撰
《芥舟学画编》四卷　［清］沈宗骞撰
《绘事雕虫》十卷　［清］迮朗撰
《绘事琐言》八卷　［清］迮朗撰
《三万六千顷湖中画船录》一卷　［清］迮朗撰
《传神秘要》一卷　［清］蒋骥撰
《今画偶录》四卷　［清］王诩撰
《指头画说》一卷　［清］高秉撰
《南薰殿图像考》二卷　［清］胡敬撰
《缇园烟墨著录》二卷　［清］徐坚撰
《小鸥波馆画识》三卷
《画寄》一卷　［清］潘曾莹撰
《黟山卧游录》四卷　［清］盛大士撰
《桐阴论画》二卷、附录一卷、《画诀》一卷、《论画小传》一卷　［清］秦祖永撰
《画学心印》八卷　［清］秦祖永撰
《习苦斋画絮》十卷　［清］戴熙撰
《醉苏斋画诀》一卷　［清］戴以恒撰
《墨井画跋》一卷　［清］吴历撰

《篛庵画麈》二卷　[清]程庭鹭撰
《虚斋名画录》十六卷、《续录》四卷　[清]庞元济撰
《画法要录初编》十八卷、二编十二卷　余绍宋撰
以上"画"
《思陵书画记》一卷　[宋]周密撰
《书画传习录》四卷　[明]王绂撰
《寓意编》一卷　[明]都穆撰
《文待诏题跋》二卷　[明]文徵明撰
《珊瑚木难》八卷　[明]朱存理撰
《铁网珊瑚》十六卷　旧题[明]朱存理撰
《平泉题跋》二卷　[明]陆树声撰
《四友斋书论》一卷、《画论》一卷　[明]何良俊撰
《钤山堂书画记》一卷　[明]文嘉编
《清河书画表》一卷　[明]张丑撰
《清河书画舫》十二卷　[明]张丑撰
《真迹日录》一卷、二集一卷、三集一卷　[明]张丑撰
《南阳法书表》一卷、《南阳名画表》一卷　[明]张丑撰
《法书名画见闻表》一卷　[明]张丑撰
《弇州山人题跋》七卷　[明]王世贞撰
《书画跋》三卷、续三卷　[明]孙鑛撰
《味水轩日记》八卷　[明]李日华撰
《孙氏书画钞》二卷　[明]孙凤撰
《珊瑚网》四十八卷　[明]汪砢玉撰
《郁氏书画题跋记》十二卷　[明]郁逢庆撰
《王奉常书画题跋》二卷　[明]王时敏撰
《赖古堂书画跋》一卷　[清]周亮工撰
《庚子消夏记》八卷　[清]孙承泽撰
《庚子消夏记校文》一卷　[清]何焯撰
《辛丑消夏记》五卷　[清]吴荣光撰
《式古堂书画汇考》六十卷　[清]卞永誉撰
《墨缘汇观》六卷　[清]安岐撰
《江春消夏录》三卷　[清]高士奇撰
《大观录》二十卷　[清]吴升撰
《书画记》六卷　[清]吴其贞撰
《寓意录》四卷　[清]缪曰藻撰
《湛园题跋》一卷　[清]姜宸英撰
《曝书亭书画跋》一卷　[清]朱彝尊撰
《漫堂书画跋》一卷　[清]宋荦撰
《天瓶斋书画题跋》一卷　[清]张照撰
《好古堂书画记》二卷、续记一卷　[清]姚际恒撰
《一角编》二卷　[清]周二学撰
《秘殿珠林》二十四卷　[清]乾隆九年奉敕撰
《石渠宝笈》四十四卷　[清]乾隆九年奉敕撰
《石渠随笔》八卷　[清]阮元撰
《西清劄记》　[清]胡进撰
《石渠宝笈》三编、目录三册　罗振玉编
《诸家藏书画簿》二十卷　[清]李调元撰
《湘管斋寓赏编》六卷、续编六卷　[清]陈焯撰
《吴越所见书画录》六卷附《书画说铃》一卷　[清]陆时化撰
《书画缘》三十六卷　[清]沈辰撰
《须静斋云烟过眼录》一卷　[清]潘世璜撰
《退庵所藏金石书画跋尾》二十卷　[清]梁章钜撰
《书画所见录》三卷　[清]谢堃撰
《笔啸轩书画录》二卷　[清]胡积堂撰
《自怡悦斋书画录》三十卷　[清]张大镛撰
《红豆树馆书画记》八卷　[清]陶梁撰
《梦园书画录》二十五卷　[清]方濬颐撰
《过云楼书画记》十卷　[清]顾文彬撰
《小松圆阁书画跋》一卷　[清]程庭鹭撰
《别下斋书画录》七卷　[清]蒋光煦撰
《玉雨堂书画记》四卷　[清]韩太华撰
《狱雪楼书画录》五卷　[清]广镛、广陶同撰
《书画鉴影》二十四卷　[清]佐贤撰





《穰梨馆过眼录》四十卷　[清]陆心源撰
《海王村所见书画录残稿》一卷
　[清]李葆恂撰
《古芬阁书画记》十八卷　[清]杜瑞联撰
《爱日吟庐书画录》四卷、补录二卷、续录八卷、别录四卷　[清]葛金烺撰
《游艺卮言》二卷　[清]叶德辉撰
《雪堂书画跋尾》一卷　罗振玉撰
以上总录
《书谱》一卷　[唐]孙过庭撰
《续书谱》一卷　[宋]姜夔撰
《宣和书谱》二十卷　不著撰人名氏
《华光梅谱》一卷　旧题[宋]僧仲仁撰
《梅花喜神谱》二卷　[宋]宋伯仁撰
《雪湖梅谱》二卷　[明]刘世儒撰
《宣和画谱》二十卷　不著撰人名氏
《竹谱》十卷　[元]李衎撰
《六如居士画谱》三卷　旧题[明]唐寅撰
《唐诗画谱》五卷　[明]黄凤池撰
《佩文斋书画谱》一百卷
　[清]孙岳颁等奉敕撰
《小山画谱》二卷　[清]邹一桂撰
《墨兰谱》一册　[清]陈逵撰
《宝章待访录》一卷　[宋]米芾撰
《法帖释文》十卷　[宋]刘次庄撰
《法帖释文刊误》一卷　[宋]陈与义撰
《法帖刊误》二卷　[宋]黄伯思撰
《法帖释文考异》十卷　[明]顾从义撰
《淳化秘阁法帖考正》十卷、附录二卷
　[清]王澍撰
《校正淳化秘阁帖释文》十卷　清乾隆三十四年敕纂
《淳化阁帖释文》十卷　[清]徐朝弼撰
《淳化阁帖跋》一卷　[清]沈兰先撰
《淳化秘阁法帖源流考》一卷
　[清]周行仁撰
《绛帖》平六卷　[宋]姜夔撰
《二王帖评释》三卷　[宋]许开撰
《兰亭考》十二卷　[宋]桑世昌撰
《兰亭续考》二卷　[宋]俞松撰
《苏米兰亭考》八卷　[清]翁方纲撰
《禊帖综闻》一卷　[清]胡世安撰
《禊帖绪余》四卷　[清]曾廷枚撰
《宝真斋法书赞》二十八卷　[宋]岳珂撰
《法帖谱系》二卷　[宋]曹士冕撰
《法帖神品目》一卷　[明]杨慎撰
《闲者轩帖考》一卷　[清]孙承泽撰
《古今法帖考》一卷　[清]王澍撰
《十七帖述》一卷　[清]王弘撰
《惜抱轩法帖题跋》三卷　[清]姚鼐撰
《三希堂石渠宝笈法帖释文》十六卷
　[清]陈焯、梁诗正等奉敕编
《凤墅残帖释文》十卷
　[清]姚衡、姚晏、钱大昕撰
《天际乌云帖考》二卷　[清]翁方纲撰
《南村帖考》四卷　[清]程文荣撰
《滋蕙堂法帖题跋》一卷　[清]曾恒德撰
《书小史》十卷　[宋]陈思撰
《皇宋书录》三卷、外篇一卷　[宋]董史撰
《书史会要》九卷、补遗一卷、续编一卷
　[明]陶宗仪撰
《玉台书史》一卷　[清]厉鹗撰
《国朝书人辑略》十二卷　[清]震钧撰
《图绘宝鉴》五卷、补遗一卷　[元]夏文彦撰
《画禅》一卷　旧题[明]释莲儒撰
《画史会要》五卷　[明]朱谋垔撰
《无声诗史》七卷　[清]姜绍书撰
《画法年纪》一卷　[清]郭础撰
《读画录》四卷　[清]周亮工撰
《绘事备考》八卷　[清]王毓贤撰
《南宋院画录》八卷　[清]厉鹗撰
《海虞画苑略》一卷、补遗一卷　[清]鱼翼撰
《画友录》一卷　[清]黄钺撰
《墨梅人名录》一卷　[清]童翼驹辑

《怀古田舍梅统》十三卷　[清]徐荣撰
《宋元以来画人姓氏录》三十七卷
　[清]鲁骏撰
《国朝画征录》三卷、续录二卷、明人附录一卷、《图画精义识》一卷、《画论》一卷
　[清]张庚撰
《国朝院画录》二卷　[清]胡敬撰
《国朝画识》十七卷　[清]冯金伯撰
《墨香居画识》十卷　[清]冯金伯撰
《墨林今话》十八卷、续编一卷
　[清]蒋宝龄撰
《寒松阁谈艺琐录》六卷　[清]张鸣珂撰
《越画见闻》三卷　[清]陶元藻撰
《明画录》八卷　[清]徐沁撰
《玉台画史》五卷、别录一卷　[清]汤漱玉撰
《画史汇传》七十二卷、附录二卷　[清]彭蕴灿撰
《历代画家姓氏便览》七卷　[清]冯津辑
《墨缘小录》一卷　[清]潘曾莹撰
《岭南画征略》十二卷附补遗　汪兆镛撰
《书画史》一卷附《书画金汤》一卷
　[明]陈继儒撰
《式古堂朱墨书画纪》八十卷
　[清]卞永誉撰
《瓯钵罗室书画过目考》四卷、附录一卷
　[清]李玉棻撰
《国朝书画家笔录》四卷　[清]宝镇撰
以上传记

今人谢巍编著《中国画学著作考录》(上海书画出版社 1998 年出版),从经、史、子、集和笔记小说中,钩稽出汉至近代 2792 种中国绘画书目,就误著、谬说、窜乱、剿袭、伪书、滥录赝画及伪作诗文、考订作者画家行实、考补逸文八类,详加考补、考证、考辨,增补《书画书录解题》所列散佚类著作 77 种,未见者 130 余种,未见原本、附于他书者 10 余种,新得散佚、未见之画学书目 400 余种,每书列作者(编者)、版本,写明见存、待访、著录、佚失、存疑,见存者写有提要,其他四类不撰提要,以考证、考辨、备考代之,订正五种画学书目讹误近百处。对不纯言绘画之书,仍录入原书目,只就有关画的部分作解说;不录画册,画册中有画谱、画论者则收录。此书以繁体排出,多言版本,少涉内容,不作评价,为研究画学之重要参考书。

继中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》、《中国古代书画图目》各 20 余册(北京文物出版社 1983—1987 年版)出版以来,周积寅、王凤珠编《中国历代画目大典》(江苏教育出版社 2003 年版)四册,为历代绘画存目,始自战国,下迄清代,编入 5000 余名画家各类画迹 70000 余幅,所涉资料来自海内外 600 余家博物馆、美术馆、学院及公私收藏以及 20 世纪以来出版影印的画册、图片等等。各条画目下,一一标出年代、尺寸、幅式、材质、题款、印记、藏家以及前人或近人的鉴赏著录著作,一些条目下加有"按语",不以品评、而以著录



为目的，资料周详，查阅方便，大大超越了古代绘画著录著作，成为中国画研究的重要工具书。现已出版至元代卷。

书画目录著作还有：虞复（温肇桐）编《历代中国画学著述目录》（北京朝花美术出版社 1962 年版）、《中国古代画论要籍简介》（天津人民美术出版社 1980 年版），均极简略。

书画以外，工艺美术、建筑、雕塑书目，则编纂甚少。寒冬虹《文物要籍解题》（书目文献出版社 1996 年版），开列文物书目 109 种，每种介绍书名、年代、作者、卷数、版本并作解题，补文物书目之阙如。不足之处是未按年代编次，解题不辨轻重优劣。

（二）美术著作汇编

民国初，邓实编《美术丛书》凡三集，每集 10 辑，共 30 辑，完整照录古代美术著作近 300 种，按书画、雕刻摹印、瓷铜玉石、文艺、杂记排序，其中多书画著作，网罗丰富，蔚为大观。作者随集随刊，不按年代排序，不作校勘考辨，错讹较多。黄宾虹续第四集，凡 10 辑，收书近 50 种（黄宾虹、邓实编《美术丛书》，北京古籍出版社 1996 年影印本）。

于安澜《画史丛书》、《画论丛刊》、《画品丛书》（上海人民美术出版社 1963、1982 年版），分类辑录历代书画史、论、品评著作。《画史丛书》分断代、地方、别史、笔记四类，编入《历代名画记》、《益州名画录》、《南宋院画录》、《读画录》等唐至清画史 22 种、113 卷；《画品丛书》收六朝至元代《古画品录》、《续画品》、《贞观公私画史》、《后画录》、《唐朝名画录》、《历代名画补遗》、《圣朝名画评》、《德隅斋画品》、《画史》、《广川画跋》、《云烟过眼录》、《画鉴》等书画批评著作 13 种：全部采用旧善本，并与他书校对，书后附校勘记。所录均为足本，甄别较严，古代最有代表性的书画著作，大体被采撷入内。

继近代上海国学整理社《艺林名著丛刊》（世界书局 1935 年版）汇集出版，1959 年开始，北京人民美术出版社陆续出版了《中国画论丛书》，对古代重要的画论著作逐本标点注释，已出版的注释本有：宗炳《画山水序》和王微《论画》、笪重光《画筌》等；1963 年开始，北京人民美术出版社又陆续出版了《中国美术论著丛刊》，选编范围扩大，包括古代书法、绘画、工艺等著作，逐本校勘、

断句，只加标点，不加注释，已出版的点校本有《古画品录》、《续画品》、《笔法记》、《寺塔记》、《历代名画记》、《益州名画录》、《图画见闻志》、《画继》、《画继补遗》、《画鉴》、《画塑记》、《绘事微言》等。因参与点校者均为名家，历来被作为权威版本引用。2004 年，北京人民美术出版社将上述注释本、点校本再版。又王伯敏、任道斌主编《书学集成》2 册、《画学集成》2 册，河北美术出版社 2002 年出版。

1993 年，卢辅圣主编《中国书画全书》全 16 册（上海书画出版社 1993 年出版），以繁体汉字全文录入历代书画史、论、技法、著录著作 255 种，每书前写明作者、版本，不写提要，不注版本出处，前人眉批与题跋加括号刊入正文，工程浩大。按年代编次欠严，非书画书如段成式《寺塔记》也被采集入内。现将每册所收书按原书顺序加注时代，排列书目如下：

《中国书画全书》目录

第一册

[南齐]谢赫《古画品录》
[南梁]萧绎《梁元帝山水松石格》
[南陈]姚最《续画品》
[唐末五代]荆浩《笔法记》
[唐末五代]荆浩《画山水赋》
[唐]韦续《墨薮》
[唐]张彦远《法书要录》
[唐]张彦远《历代名画记》
[唐]李嗣真《续书品录》
[唐]朱景玄《唐朝名画录》
[唐]裴孝源《贞观公私画史》
[唐]王维《山水诀》
[唐]王维《山水论》
[唐]沙门彦悰《后画录》
[唐]段成式《寺塔记》
[宋]李成《山水诀》
[宋]黄休复《益州名画录》
[宋]朱长文《墨池编》
[宋]刘道醇《圣朝名画评》
[宋]刘道醇《五代名画补遗》
[宋]郭若虚《图画见闻志》
[宋]郭熙、郭思《林泉高致》
[宋]郭思《画记》
[宋]欧阳修《六一题跋》
[宋]苏轼《东坡题跋》
[宋]黄庭坚《山谷题跋》
[宋]陆游《放翁题跋》
[宋]董逌《广川书跋》
[宋]董逌《广川画跋》
[宋]黄伯思《东观余论》
[宋]魏了翁《鹤山题跋》
[宋]刘克庄《后村题跋》
[宋]米芾《海岳题跋》
[宋]米芾《宝章待访录》
[宋]米芾《画史》
[宋]米芾《海岳名言》
[宋]李廌《德隅斋画品》

第二册

[宋]赵构《翰墨志》
[宋]内院奉敕撰《宣和书谱》
[宋]内院奉敕撰《宣和画谱》



[宋末元初]周密《思陵书画记》
[宋末元初]周密《云烟过眼录》
[宋末元初]周密《志雅堂杂抄》
[宋]姜夔《续书谱》
[宋]岳珂《宝真斋法书赞》
[宋]韩拙《山水纯全集》
[宋]孙绍远《声画集》
[宋]陈思《书苑菁华》
[宋]陈思《书小史》
[宋]桑世昌《兰亭考》
[宋]俞松《兰亭续考》
[宋]董更《皇宋书录》
[宋]陈槱《负暄野录》
[宋]释适之《金壶记》
[宋]李澄叟《画山水诀》
[宋]释仲仁《华光梅谱》
[元]吴太素《松斋梅谱》
[元]邓椿《画继》
[宋]张澂《画录广遗》
[宋]佚名《悦生所藏书画别录》
[元]李衎《竹谱详录》
[元]管道升《墨竹谱》
[元]黄公望《画山水诀》
[元]郑杓《衍极》
[元]盛熙明《法书考》
[元]盛熙明《图画考》
[元]陈绎曾《翰林要诀》
[元]夏文彦《图绘宝鉴》
[元]汤垕《古今画鉴》
[元]吾丘衍《学古编》
[元]庄肃《画继补遗》
[元]汤允谟《云烟过眼续录》
[元]苏霖《书法钩玄》
[元]吕宗杰《书经补遗》
[元]刘惟志《字学新书摘抄》
[元]饶自然《绘宗十二忌》
[元]王恽《书画目录》
[元]王绎《写像秘诀》
[元]佚名《画塑记》
[明]张退公《墨竹记》

第三册

[元末明初]陶宗仪《画史会要》
[明]王绂《书画传习录》
[明]张绅《法书通释》
[明]朱存理《珊瑚木难》
[明]朱存理《铁网珊瑚》
[明]文徵明《文待诏题跋》
[明]陆深《画辑》
[明]杨慎《墨池琐录》
[明]杨慎《书品》
[明]杨慎《画品》
[明]杨慎《名画神品目》
[明]杨慎《法帖神品目》
[明]文嘉《钤山堂书画记》
[明]韩昂《图绘宝鉴续编》
[明]丰坊《书诀》
[明]丰坊《童学书程》
[明]何良俊《四友斋书论》
[明]何良俊《四友斋画论》
[明]孙凤《孙氏书画钞》
[明]李开先《中麓画品》
[明]王穉登《国朝吴郡丹青志》
[明]孙鑛《书画跋》
[明]屠隆《画笺》
[明]莫是龙《画说》
[明]董其昌《画禅室随笔》
[明]陈继儒《眉公书画史》
[明]陈继儒《妮古录》
[明]李日华《竹嬾画媵》
[明]李日华《竹嬾墨君题语》
[明]李日华《味水轩日记》

第四册

[明]詹景凤《詹东图玄览编》
[明]唐志契《绘事微言》




[明]项穆《书法雅言》
[明]赵宧光《寒山帚谈》
[明]张丑《张氏四表》
[明]张丑《清河书画舫》
[明]张丑《真迹日录》
[明]项圣谟辑、李肇亨《醉欧墨君题语》
[明]潘之淙《书法离钩》
[明]朱谋垔《书史会要续篇》
[明]朱谋垔《画史会要》
[明]郁逢庆《郁氏书画题跋记》
[明]屠隆《帖笺》
[明]费瀛《大书长语》
[明]汪挺《书法粹言》
[明]汤临初《书指》
[明]宋畜《书法纶贯》
[明]朱之赤《朱卧庵藏书画目》
[明]沈颢《画麈》
[明]顾凝远《画引》
[生卒未详]茅一相《绘妙》
[明]周履靖《画评会海》
[明]莲儒《画禅》
[明]莲儒《湖州竹派》
[清]姜绍书《无声诗史》
[明末清初]顾复《平生壮观》
第五册
[明]王世贞《古今法书苑》
[明]汪砢玉《珊瑚网》
第六册
[清]卞永誉《式古堂书画汇考》(一)
第七册
[清]卞永誉《式古堂书画汇考》(二)
[清]佚名《书画史》
[清]佚名《十百斋书画录》
[清]孙承泽《庚子消夏录》
[清]孙承泽《闲者轩帖考》
[清]王翚《清晖赠言》
[清]王时敏《王奉常书画题跋》
[清]周亮工《赖古堂书画跋》
[清]周亮工《读画录》
[清]姜宸英《湛园题跋》
[清]吴历《墨井画跋》
[清]恽寿平《南田画跋》
[清]高士奇《江村消夏录》
[清]高士奇《书画总考》
[清]高士奇《江村书画目》
第八册
[清]吴其贞《书画记》
[清]吴升《大观录》
[清]原济《苦瓜和尚画语录》
[清]原济《大涤子题画诗跋》
[清]原济《清湘老人题记》
[清]刘体仁《七颂堂识小录》
[清]王毓贤《绘事备考》
[清]笪重光《画筌》
[清]笪重光《书筏》
[清]宋荦《漫堂书画跋》
[清]王原祁《麓台题画稿》
[清]王原祁《雨窗漫笔》
[清]姚际恒《好古堂家藏书画记》
[清]杨宾《大瓢偶笔》
[清]王澍《虚舟题跋》
[清]王澍《翰墨指南》
[清]蒋衡《拙存堂题跋》
[清]蒋衡《书法论》
[清]蒋骥《续书法论》
[清]蒋骥《读画纪闻》
[清]张照《天瓶斋书画题跋》
[清]方士庶《天慵庵笔记》
[清]唐岱《绘事发微》
[清]缪日藻《寓意录》
[清]查礼《画梅题记》
[清]王宏《砥斋题跋》
[清]王探《读画录》
[清]王概《学画浅说》



[清]蒋和《学画杂论》
[清]陆时化《吴越所见书画录》

第九册

[清]陈邦彦《御定历代题画诗》
[清]冯武《书法正传》
[清]王宸《绘林伐材》
[清]梁章钜《退庵所藏金石书画跋尾》

第十册

[明末清初]徐沁《明画录》
[清]朱彝尊《曝书亭书画跋》
[清]宋荦《论画绝句》
[清]沈辰《书画缘》
[清]安岐《墨缘汇观》
[清]张庚《浦山论画》
[清]张庚《国朝画征录》
[清]戈守智《汉溪书法通解》
[清]梁巘《承晋斋积闻录》
[清]梁巘《评书帖》
[清]沈宗骞《芥舟学画编》
[清]冯金伯《国朝画识》
[清]鱼翼《海虞画苑略》
[清]陶元藻《越画纪闻》
[清]王文治《快雨堂题跋》
[清]叶以照《论画脞说》
[清]汤贻汾《画筌析览》
[清]姜怡亭《国朝画传编韵》
[清]朱逢泰《卧游随录》
[清]金恭《玉尺楼画说》
[清]郑抡逵《虞山画志》

第十一册

[清]冯津《历代画家姓氏便览》
[清]彭蕴灿《历代画史汇传》
[清]蒋光煦《别下斋书画录》
[清]张大镛《自怡悦斋书画录》
[清]晏棣《国朝书画名家考略》
[清]张廷济《清仪阁题跋》
[清]胡敬《国朝院画录》
[清]胡敬《南薰殿图像考》
[清]华琳《南宗抉秘》
[清]谢希曾《契兰堂所见书画》
[清]潘正炜《听帆楼书画记》
[清]潘正炜《听帆楼续刻书画记》
[清]邵梅臣《画耕偶录》
[清]梁廷枏《藤花亭书画跋》

第十二册

[清]杨岘迟《鸿轩所见书画录》
[清]杨翰《归石轩画谈》
[清]方濬颐《梦园书画录》
[清]庞元济《虚斋名画录》
[清]庞元济《虚斋名画续录》
[清]陶樑《红豆树馆书画记》
[清]黄锡蕃《闽中书画录》
[清]蒋宝龄《墨林今话》
[清]李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》

第十三册

[清]陆心源《穰梨馆过眼录》
[清]鲁骏《宋元以来画人姓氏录》
[清]吴荣光《辛丑消夏记》

第十四册

[清]洪颐煊《平津馆读碑记》
[清]张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》
[清]戴熙《习苦斋画絮》
[清]潘亦隽《潘氏三松堂书画记》
[清]潘遵祁钞存《须静斋云烟过眼录》
[清]胡积堂《笔啸轩书画录》
[清]宋伯鲁《知唐桑艾》
[清]顾炎武撰、潘耒补遗《金石文字记》
[清]钱大昕《潜揅堂金石文跋尾》
[清]陈文述《画林新咏》
[清]徐荣怀《古田舍梅统》
[清]邹一桂《小山画谱》
[清]童翼驹《墨梅人名录》
[清]俞蛟《读画闲评》
吴辟疆《书画书录解题补》

[清]王愫《题画诗钞》
[清]毕泷《广堪斋藏画》
[清]沈树镛《书画心赏日录》
[清]王礼《刘湄书画记》
篇目索引
（略）

韩天衡《历代印学论文选》（杭州西泠印社1985年版），上溯李唐，下迄民国，按时代排序，分四编辑入44家印学论著50篇、108部印谱序记236篇、18家印章款识522则、62家论印诗词249首，篇首设按语，介绍作者传略、书目梗概并附自身识见，编次合理，是今人对治印文献的一次完整、系统的汇编，泽被后人，功不可没。

此外，沈子丞辑《历代论画名著汇编》（世界书局1943年版，文物出版社1982年版），按时代编入晋唐至清末75位画家画论，一一加以校勘标点，所选较精，每本（篇）前附作者小传，志其家世，溯其师承。但是，所选多非足本，又未注明选自某卷某节，每本（篇）前没有解题。俞剑华辑《中国画论类编》上、下两册（人民美术出版社1957年版），分类汇编古代画论精华，并加校雠，摘编后附作者传略、历代著录情况，酌录《四库全书总目提要》、《书画书录解题》相关文字，再加作者按语，为初入门者乐于选用。华东师范大学古籍整理研究室编《历代书法论文选》（上海书画出版社1979年版）、华人德《历代笔记书论汇编》（江苏教育出版社1996年版），也为今人乐于选用。以上均非足本汇编。如要深入研究，还应查看原著。

工艺和建筑著作汇编甚少，郑廷桂等辑《中国陶瓷名著汇编》（北京中国书店1991年版），影印蓝浦《景德镇陶录》、寂园叟《陶雅》、许之衡《饮流斋说瓷》、吴骞《阳羡名陶录》、奥玄宝《茗壶图录》等陶瓷专著5种。陈植编《中国历代名园记选注》（安徽科技出版社1983年版）收入历代文人咏园散文57篇；张燕《中国古代艺术论著研究》（天津人民出版社2003年版）全注和选注古代美术等艺术论著15本，而于工艺、园林有所侧重，所选注明选自某卷某节，每篇（本）前有解题，介绍作者、历代版本和校订情况，一本或一人一论，可资参考。

图像文献汇编是文献汇编的重要组成部分。，中国美术全集编委会编《中国美术全集》（人民美术出版社、上海人民美术出版社、文物出版社、中国建筑工业出版社1985—1993年联合出版）60册以来，中国美术分类全集编委会编《中国美术分类全集》400册，中国历代艺术编委会编《中国历代艺术·绘画



编、雕塑编、工艺美术编、建筑艺术编、书法篆刻编》(人民美术出版社、上海人民美术出版社、文物出版社、中国建筑工业出版社 1994 年联合出版)、故宫博物院编《中国历代绘画·故宫博物院藏画集》(人民美术出版社 1978 年版),还有《中国绘画五千年》、《中国传世书画全集》、《中国历代经典名帖集成》、《中国名家法书》、《中国漆器全集》、《中国历代装饰纹样》、《中华历代服饰艺术》等等,不一而足。台北"国立中央"博物馆、图书馆编《中华文物集成》,台北故宫博物院编委会编《海外遗珍》等,则属于古代艺术文物的图像汇编。

五、新编戏曲、乐舞书目著作及文献汇编

我国古代,戏曲文献与乐舞文献很难截然区分,书目解题、文献汇编也多有交叉重叠。所以,本书将戏曲、乐舞书目著作和文献汇编一并加以介绍。

(一)戏曲、乐舞书目著作

黄文旸等《曲海总目提要》(大东书局 1928 年版、人民文学出版社 1959 年版、天津:天津古籍出版社 1992 年影印再版),介绍杂剧、传奇 684 种;杜颖陶续编《曲海总目提要补编》(人民文学出版社 1959 年出版),辑录《曲海总目提要》遗漏的提要 72 篇。庄一拂在傅惜华《元代杂剧全目》(作家出版社 1957 年版)、《明代杂剧全目》(作家出版社 1958 年版)、《明代传奇全目》(人民文学出版社 1959 年版)、《清代杂剧全目》(人民文学出版社 1981 年版)的基础上,编《古典戏曲存目汇考》三册(上海古籍出版社 1982 年出版),收戏文(即南戏)目 320 余种、杂剧目 1830 余种、传奇目 2590 余种,共著录历代曲目 4750 余种,较晚清姚燮《今乐考证》和民国初王国维《曲录》增加了 2600 余种,每目下考证作者姓名、生卒,并对剧目略作简介,今人又加补正,影响较大。此外,邵增祺编《元明北杂剧总目考略》(中州古籍出版社 1985 年版),按《录鬼簿》顺序排列元、明作家 112 人,介绍其杂剧名称、著录何处、版本、剧情并作考释;中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐书目》(人民音乐出版社 1961 年版),中国艺术研究院音乐研究所资料室编《中国音乐书谱志》(先秦—1949 音乐书谱全目)(人民音乐出版社 1984 年出版)。



(二)戏曲、乐舞文献汇编

自民国间,董康辑《读曲丛刊》(1917 年诵芬室刻本)收录戏曲论著 7 种、陈乃乾辑《曲苑》(1921 年古书流通处影印巾箱本)收录戏曲论著 14 种、陈乃乾辑《重订曲苑》(1925 年古书流通处影印巾箱本)收录戏曲论著 20 种以来,戏曲文献汇编所收渐有增加,上海圣湖正音学会《增补曲苑》(六艺书局 1932 年版)收录戏曲论著 26 种。傅惜华编《古典艺术声乐论著丛编》(人民音乐出版社 1957 年版),其实是古代戏曲声乐论著丛编,收录燕南芝庵《唱论》、朱权《词林须知》、魏良辅《曲律》、王骥德《方诸馆曲律》、沈宠绥《度曲须知》、李渔《闲情偶寄》、毛先舒《南曲入声客问》、徐大椿《乐府传声》、王德晖、徐沅澂《顾误录》等戏曲论著 9 种,完整录入原文,不加任何介绍。书末附《古典戏曲声乐论著解题》,除以上著作的解题外,另增朱权《太和正音谱》、程明善《啸余谱》、沈宠绥《弦索辩讹》、黄图珌《看山阁集闲笔》、方成培《词麈》以及近人吴梅《顾曲麈谈》等 7 本著作的解题。

中国戏曲研究院在傅惜华汇编的基础上,编《中国古典戏曲论著集成》10 集(中国戏剧出版社 1959、1980 年版),录入唐至清代戏曲论著 48 种,多为足本,精选版本并作校勘,每种著作前撰有提要,介绍内容、作者生平和版本流传,解题简洁,附校勘记。由于按时代编入,通读以后,大体能够了解古代艺术理论的发展脉络,成为研究中国古代曲论的必备书。书目如下:

第一集

[唐]崔令钦《教坊记》

[唐]段安节《乐府杂录》

[宋]王灼《碧鸡漫志》

[元]燕南芝庵《唱论》

[元]周德清《中原音韵》

第二集

[元]夏庭芝《青楼集》

[元]钟嗣成《录鬼簿》

[元]无名氏《录鬼簿续编》

第三集

[明]朱权《太和正音谱》

[明]徐渭《南词叙录》

[明]李开先《词谑》

第四集

[明]何良俊《曲论》

[明]王世贞《曲藻》

[明]王骥德《曲律》

[明]沈德符《顾曲杂言》

[明]徐复祚《曲论》

[明]凌濛初《谈曲杂札》

[明]张琦《衡曲麈谈》

第五集

[明]魏良辅《曲律》



[明]沈宠绥《弦索辨讹》
[明]沈宠绥《度曲须知》

第六集

[明]祁彪佳《远山堂曲品》
[明]祁彪佳《远山堂剧品》
[明]吕天成《曲品》
[清]高奕《新传奇品》
[清]无名氏《古人传奇总目》

第七集

[清]李渔《闲情偶寄》
[清]黄周星《制曲枝语》
[清]毛先舒《南曲入声客问》
[清]黄图珌《看山阁集闲笔》
[清]徐大椿《乐府传声》
[清]无名氏《传奇汇考标目》
[清]笠阁渔翁《笠阁批评旧戏目》
[清]黄文旸《重订曲海总目》
[清]黄丕烈《也是园藏书古今杂剧目录》

第八集

[清]李调元《雨村曲话》
[清]李调元《剧话》
[清]焦循《剧说》
[清]焦循《花部农谭》
[清]梁廷枏《曲话》

第九集

[清]黄幡绰《梨园原》
[清]王德晖、徐沅澂《顾误录》
[清]刘熙载《艺概》
[清]支丰宜《曲目新编》
[清]平步青《小楼霞说稗》
[清]杨恩寿《词余业话》
[清]杨恩寿《续词余业话》

第十集

[清]姚燮《今乐考证》

另外,陈多、叶长海《中国历代剧论选注》(湖南文艺出版社 1987 年版)全选或节选历代剧论 138 篇,加以注释:中央音乐研究所(中国艺术研究院音乐研究所前身)编《中国古代音乐史料辑要》(中华书局 1962 年版)、《中国古代乐论选释》(人民音乐出版社 1981 年版)选编简略,蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》(人民音乐出版社 1990 年版)、修海林编《中国古代音乐史料集》(西安世界图书出版公司 2000 年版)内容增加:均为初学者乐于选用,不是足本汇编。秦学人等辑《中国古典编剧理论资料汇辑》(中国戏曲出版社 1984 年版);王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲资料》(上海古籍出版社 1981 年版),北京中国戏曲出版社、山东齐鲁书社分别出版有《中国古典戏曲序跋集》、《中国古典戏曲序跋汇编》,从不同角度汇集了古代戏曲资料。

古代戏曲作品汇编较多。如隗芾选编《元明清戏曲选》(吉林人民出版社 1958 年版),选入元明清 19 位剧作家剧本 20 种;周贻白选注《明人杂剧选》(人民文学出版社 1958 年版),选入明人杂剧剧本 30 个;赵景深等选注《明清传奇选》(中国青年出版社 1957 年版),选入明清剧本 15 个;还有王起主编《中国戏曲选》(人民文学出版社 1985 年版),收入元代以来剧作家 70 余人的作

品；王季思主编《中国十大古典喜剧集》、《中国十大古典悲剧集》(上海文艺出版社1983年、1985年先后出版)等等。

上世纪50年代开始，中国戏剧家协会主编《中国地方戏曲集成》(中国戏剧出版社陆续分卷出版)，每省(或直辖市)一册，东北三省合为一册，共汇集我国121个地方剧种363个剧目。90年代起，由文化部直接领导、中国地方戏曲集成编委会编辑的《中国民族民间舞蹈集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》等十部集成，加上《中国戏曲志》每省二册(中国ISBN中心、人民音乐出版社等陆续出版)，历时20余年，动用5万余人，全面汇集了我国民间戏曲歌舞音乐，初告完成。另有中央音乐研究所等编《琴曲集成》(中华书局1981年版)、黄翔鹏《中国音乐文物大系》(大象出版社1996年版)，每省(或直辖市)一册，汇编音乐文物图像。至于董锡玖、刘骏骧《中国舞蹈艺术史图鉴》(湖南教育出版社1997年版)，刘东升、袁荃猷《中国音乐史图鉴》(人民音乐出版社1988年版)，则是图说的舞蹈史、音乐史了，前者现代部分又占了大半。

本要览仅介绍清以来研究古代艺术的书目著作和古代艺术文献书目汇编。鉴于清以前版本珍贵，各图书馆一般不轻易借阅，对于不专门校勘版本的学者而言，清人和今人已经对我国古代文献进行了史无前例的大规模整理，囊括了所有传世的古代艺术文献，查找清以来艺术书目著作和艺术文献汇编，就可以查找到自己研究领域的所有古代艺术文献。当然，如要校勘版本，还应顺藤摸瓜，找全历代所有版本。本书各章对历代艺术典籍已经作了较为全面的勾勒，这里对清以前艺术书目著作和艺术文献汇编不再赘说，对现代汗牛充栋的艺术书目、刊目和地区性的古代艺术文献汇编也不一一介绍了。古代艺术文献浩如烟海，笔者精读、详读的，只是其中很小的部分，精读过的汇编中，亦有时过境迁，版本失记，难以再行求索而未列入要览的。《要览》遗漏和错误之处，请大方之家补正。

2004年春整理



彩版目录及援引出处



插图目录及援引出处

---

① 图号里的中文数字依次表示该图所在的章、节、小节,阿拉伯数字表示其在本章节小节图片中的排序,与书内插图号对应,以便读者查找。



















参考文献

[三国魏]王弼:《老子〈道德经〉注》,北京:中华书局1998年版;

[清]王先谦:《〈庄子〉集解》,北京:中华书局1987年版;

[清]孙诒让:《〈墨子〉闲诂》,北京:中华书局1986年版;

[宋]朱熹:《四书章句集注》,北京:中华书局1988年版;

周振甫:《〈周易〉译注》,北京:中华书局1991年版;

[清]阮元校刻:《十三经注疏》,北京:中华书局1980年版,影印本;

[汉]刘安等:《淮南子》,上海:上海古籍出版社1980年版;

[清]苏舆:《〈春秋繁露〉义证》,北京:中华书局1992年版;

张㧑之、刘德重:《〈世说新语〉选注》,上海:上海古籍出版社1987年版;

温肇桐:《〈古画品录〉解析》,南京:江苏美术出版社1992年版;

周振甫:《〈文心雕龙〉注释》,北京:人民文学出版社1998年版;

周祖谟:《〈洛阳伽蓝记〉校释》,上海:上海书店出版社2000年版;

[唐]张彦远:《历代名画记》,北京:人民美术出版社1963年版,点校本;

罗仲鼎等:《〈诗品〉今析》,南京:江苏人民出版社1983年版;

胡道静等:《〈梦溪笔谈〉全译》,贵阳:贵州人民出版社1998年版;

郭绍虞:《〈沧浪诗话〉校释》,北京:人民文学出版社1983年版;

梁思成:《〈营造法式〉注释》,北京:中国建筑工业出版社1983年版;

索予明:《〈髹饰录〉解说》,台北:台湾商务印书馆1974年版;

叶长海:《王骥德〈曲律〉研究》,北京:中国戏剧出版社1983年版;

陈植:《〈园冶〉注释》,北京:中国建筑工业出版社1988年版;

俞剑华注:《石涛〈画语录〉》,北京:人民美术出版社1959年版;

[清]李斗:《扬州画舫录》,扬州:广陵古籍刻印社1984年版;

[清]刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社1978年版;

[清]永瑢等编:《文渊阁四库全书》,上海:上海古籍出版社1987年版,影印本;

续修四库全书编委会、复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社1995年版,影印本;

[清]永瑢等编:《四库全书总目提要》,北京:中华书局1987年版;

[清]永瑢等编:《四库全书简明目录》,上海:上海古籍出版社1985年版;

四库全书存目丛书编委会编:《四库全书存目丛书》,济南:齐鲁书社1997年版,影印本;

罗琳主编:《四库未收书辑刊》,北京:北京出版社2000年版,影印本;
王钟翰主编:《四库禁毁丛刊》,北京:北京出版社2000年版,影印本;
商务印书馆:《丛书集成初编》,北京:中华书局1985年版;
《丛书集成新编》,台北:新文丰出版公司1985年版,影印本;
《丛书集成续编》,台北:新文丰出版公司1989年版;
故宫博物院编:《故宫珍本丛刊》,海口:海南出版社2000年版;
丁福保、周云青:《四部总录艺术编》,扬州:广陵古籍刻印社1989年版;
上海图书馆编:《中国丛书综录》,上海:上海古籍出版社1982年版;
[清]陈梦雷编:《古今图书集成》,台北:鼎文书局1977年版;
余绍宋:《书画书录解题》,北京:国立北平图书馆1932年版;
寒冬虹:《文物要籍解题》,北京:书目文献出版社1996年版;
黄宾虹、邓实编:《美术丛书》,北京:北京古籍出版社1996年版,影印本;
《中国美术论著丛刊》,北京:人民美术出版社1959—1964年版,2004年再版;
沈子丞编:《历代论画名著汇编》,北京:文物出版社1982年版;
俞剑华编:《中国画论类编》,北京:人民美术出版社1957年版;
周积寅:《中国画论辑要》,南京:江苏美术出版社1985年版;
于安澜编:《画史丛书》,上海:上海人民美术出版社1963年版;
于安澜编:《画论丛刊》,上海:上海人民美术出版社1962年版;
于安澜编:《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社1982年版;
郑廷桂等辑:《中国陶瓷名著汇编》,北京:中国书店1991年版;
林树中总编:《海外藏中国历代名画》,长沙:湖南美术出版社1998年版;
周积寅、王凤珠编:《中国历代画目大典》,南京:江苏教育出版社2003年版;
谢巍:《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社1998年版;
卢辅圣主编:《中国书画全书》,上海:上海书画出版社1993年版;
华东师范大学古籍整理研究室:《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社1979年版;
华人德:《历代笔记书论汇编》,南京:江苏教育出版社1996年版;
韩天衡:《历代印学论文选》,杭州:西泠印社1985年版;
傅惜华:《古典艺术声乐论著丛编》,北京:人民音乐出版社1957年版;
中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》,北京:中国戏剧出版社1959年版;
蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社1990年版;
中国艺术研究院戏曲研究所资料室编:《中国戏曲研究书目提要》,北京:中国戏剧出版社1992年版;
夏鼐:《中国文明的起源》,北京:文物出版社1985年版;
朱狄:《艺术的起源》,北京:中国青年出版社1999年版;
〔英〕贡布里希著、范景中、杨思梁译:《艺术发展史》,天津:天津人民美术出版社1988年版;
〔英〕苏立文著、曾堉等编译:《中国艺术史》,台北:南天书局1985年版;



彭吉象主编:《中国艺术学》,北京:高等教育出版社 1997 年版;
徐复观:《中国艺术精神》,上海:华东师范大学出版社 2001 年版;
张燕:《中国古代艺术论著研究》,天津:天津人民出版社 2003 年版;
《中国历代艺术》,北京:人民美术出版社、上海:上海人民美术出版社、北京:文物出版社、北京:中国建筑工业出版社、上海:上海书画出版社 1994 年联合出版;
李希凡、傅谨编:《图说中国艺术史丛书》,杭州:浙江教育出版社 2001 年版;
《中国艺术简史丛书》,北京:文化艺术出版社 1998 年版;
中国美术全集编委会:《中国美术全集》,北京:人民美术出版社、上海:上海人民美术出版社、北京:文物出版社、北京:中国建筑工业出版社 1985—1993 年版;
故宫博物院编:《中国历代绘画·故宫博物院藏画集》,北京:人民美术出版社 1978 年版;
王朝闻、邓福星主编:《中国民间美术全集》,济南:山东教育出版社 1993 年版,14 卷本;
滕固:《中国美术小史》,上海:商务印书馆 1929 年版;
郑昶:《中国画学全史》,上海:中华书局 1929 年版;上海古籍出版社 2001 年新版;
俞建华:《中国绘画史》,上海:商务印书馆 1937 年版,上海书店 1984 年新版;
陈衡恪:《中国文人画之研究》,上海:中华书局 1922 年版;
王逊:《中国美术史》,上海:上海人民美术出版社 1985 年版;
李浴:《中国美术史纲》,北京:人民美术出版社 1957 年版;
阎丽川:《中国美术史略》,北京:人民美术出版社 1980 年版;
王伯敏主编:《中国美术通史》,济南:山东教育出版社 1996 年版,8 卷本;
中央美院美术史系编:《中国美术简史》,北京:高等教育出版社 1997 年版;
薄松年:《中国美术史教程》,西安:陕西人民美术出版社 2001 年版;
李福顺:《中国美术史》,沈阳:辽宁美术出版社 2000 年版;
洪再新:《中国美术史》,杭州:中国美术学院出版社 2000 年版;
徐建融:《中国美术史标准教程》,上海:上海书画出版社 1992 年版;
陈辅国主编:《诸家中国美术史著选汇》,长春:吉林美术出版社 1992 年版;
阮荣春、胡光华:《中华民国美术史》,成都:四川美术出版社 1992 年版;
王伯敏主编:《中国少数民族美术史》,福州:福建美术出版社 1995 年版;
金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,南昌:江西美术出版社 1995 年版;
王伯敏:《中国绘画史》,上海:上海人民美术出版社 1982 年版;
王伯敏:《中国版画史》,上海:上海人民美术出版社 1961 年版;
王树村:《中国年画史》,北京:北京工艺美术出版社 2002 年版;
陈传席:《中国山水画史》,南京:江苏美术出版社 1988 年版;
傅抱石:《中国古代山水画史的研究》,上海:上海人民出版社 1960 年版;
祝重寿:《中国壁画史纲》,北京:文物出版社 1995 年版;
朱仁夫:《中国古代书法史》,北京:北京大学出版社 1992 年版;
王子云:《中国雕塑艺术史》,北京:人民美术出版社 1988 年版;
陈少丰:《中国雕塑史》,广州:岭南美术出版社 1993 年版;



刘敦桢:《中国古代建筑史》,北京:中国建筑工业出版社 1980 年版;
王毅:《园林与中国文化》,上海:上海人民出版社 1990 年版;
许衍灼:《中国工艺沿革史略》,上海:商务印书馆 1917 年版;
田自秉:《中国工艺美术史》,上海:知识出版社 1985 年版;
王家树:《中国工艺美术史》,北京:文化艺术出版社 1994 年版;
张夫也:《全彩东方工艺美术史》,银川:宁夏人民出版社 2003 年版;
杭间:《中国工艺美学思想史》,太原:北岳文艺出版社 1994 年版;
吴山:《中国新石器时代陶器装饰艺术》,北京:文物出版社 1982 年版;
熊寥:《中国陶瓷美术史》,北京:紫禁城出版社 1993 年版;
中国硅酸盐学会:《中国陶瓷史》,北京:文物出版社 1982 年版;
郭沫若:《青铜时代》,《郭沫若全集·历史编》第 1 卷,北京:人民出版社 1982 年版;
张道一:《中国印染史略》,南京:江苏美术出版社 1987 年版;
沈从文:《中国古代服饰研究》,上海:上海书店出版社 2003 年版;
华梅:《服饰与中国文化》,北京:人民出版社 2001 年版;
黄能馥等:《中国丝绸科技艺术七千年》,北京:中国纺织出版社 2003 年版;
郑师许:《漆器考》,上海:中华书局 1936 年版;
张燕:《扬州漆器史》,南京:江苏科技出版社 1995 年版;
王国维:《宋元戏曲史》,上海:上海古籍出版社 1998 年版;
吴梅:《中国戏曲概论》,上海:上海古籍出版社 2000 年版;
徐慕云:《中国戏剧史》,上海:上海古籍出版社 2001 年版;
张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》(上、中、下),北京:中国戏剧出版社 1981 年版;
周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,上海:上海古籍出版社 1979 年版;
谭帆、陆炜:《中国古典戏剧理论史》,北京:中国社会科学出版社 1993 年版;
徐子方:《明杂剧史》,北京:中华书局 2003 年版;
杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上、下),北京:人民音乐出版社 1980 年版;
吴钊、刘东升:《中国音乐史略》,北京:人民音乐出版社 1993 年版;
刘东升、袁荃猷:《中国音乐史图鉴》,北京:人民音乐出版社 1988 年版;
余甲方:《中国古代音乐史》,上海:上海人民出版社 2003 年版;
于润洋:《音乐美学史学论稿》,北京:人民音乐出版社 1986 年版;
王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海:上海人民出版社 1989 年版;
董锡玖:《中国舞蹈史》,北京:文化艺术出版社 1984 年版;
徐邦达:《古书画鉴定概论》,北京:文物出版社 1981 年版;
杨仁恺:《中国书画鉴定学稿》,沈阳:辽海出版社 2000 年版;
李一:《中国古代美术批评史纲》,哈尔滨:黑龙江美术出版社 2000 年版;
葛路:《中国古代绘画理论发展史》,上海:上海人民美术出版社 1982 年版;
郭因:《中国绘画美学史稿》,北京:人民美术出版社 1981 年版;
温肇桐:《中国绘画批评史略》,天津:天津人民美术出版社 1982 年版;



伍蠡甫:《中国画论研究》,北京:北京大学出版社 1987 年版;
刘纲纪编:《邓以蛰美术文集》,北京:人民美术出版社 1993 年版;
张道一:《造物的艺术论》,西安:陕西美术出版社 1989 年版;
阮璞:《画学丛证》,上海:上海书画出版社 1998 年版;
李允鉌:《华夏意匠》,香港:广角镜出版社 1982 年版;
李约瑟:《中国科学技术史》中译本,北京:中华书局 1982 年版;
李砚祖:《工艺美术概论》,长春:吉林美术出版社 1991 年版;
《中国文化新论·艺术篇·美感与造形》,北京:三联书店 1992 年版;
孙机:《文物丛谈》,北京:文物出版社 1991 年版;
王世襄:《锦灰堆》,北京:三联书店 1999 年版;
范文澜:《中国通史》,北京:人民出版社 1978 年版;
冯友兰:《中国哲学简史》,北京:北京大学出版社 1985 年版;
任继愈:《中国佛教史》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版;
朱光潜:《朱光潜全集》,合肥:安徽教育出版社 1995 年版;
宗白华:《宗白华全集》,合肥:安徽教育出版社 1994 年版;
李泽厚:《美学论集》,上海:上海文艺出版社 1982 年版;
李泽厚:《中国古代思想史论》,合肥:安徽文艺出版社 1994 年版;
李泽厚:《美的历程》,北京:文物出版社 1989 年版;
李泽厚:《美学三书》,合肥:安徽文艺出版社 1999 年版;
李泽厚:《美学四讲》,北京:三联书店 1989 年版;
李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史》,北京:中国社会科学出版社 1984 年版;
王朝闻主编:《美学概论》,北京:人民出版社 1981 年版;
敏泽:《中国美学思想史》,济南:齐鲁书社 1987 年版;
叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社 1987 年版;
周来祥:《论中国古典美学》,济南:齐鲁书社 1987 年版;
成复旺:《神与物游——论中国传统审美方式》,北京:人民大学出版社 1993 年版;
北京大学哲学系美学室编:《中国美学史资料选编》,北京:中华书局 1980 年版;
北京大学哲学系美学室编:《西方美学家论美和美感》,北京:商务印书馆 1980 年版;
钱钟书:《谈艺录》,北京:中华书局 1984 年版;
钱钟书:《管锥篇》,北京:中华书局 1984 年版;
钱钟书:《钱钟书论学文选》,广州:花城出版社 1991 年版;
郭绍虞主编:《中国历代文论选》,上海:上海古籍出版社 1979 年版;
朱东润:《中国文学批评史大纲》,上海:上海古籍出版社 2001 年版。



后　记

我所执教的东南大学，有全国第一个艺术学博士点，第一批建立了艺术学博士后流动站，以一般艺术学研究为主导取向，教师和研究生来自不同专业。学科点创建伊始，张道一先生便要求我“在根目录上出成果”。我作为博士点建设的参加者，不得不把美术史研究的触角延伸向其他艺术门类，逐渐养成了从大文化视角进行思考和研究的习惯。前年出版的45万字《中国古代艺术论著研究》和摆在读者面前的50余万字《中国艺术史纲(插图本)》，便是我在东南大学讲授硕士生课程《艺术史》、《设计艺术史》、《古代艺术论著导读》和博士生课程《艺术史专题》、《文化人类学专题》等的系统汇报，是我在东南大学一般艺术学研究氛围下理论思考的主要成果。

从商务印书馆上世纪20年代出版我国第一本《中国美术小史》，到当下出版《中国艺术史纲(插图本)》不到一个世纪，西方美术史学派如林，艺术学作为一门科学，从德国传播向世界，预示了艺术史研究走向综合、比较、跨学科研究的趋向。而艺术学作为一门人文学科在我国被确认，还不到十年。作为“一般艺术学”支柱的艺术史研究，比门类史靠近哲学，理应“道”与“相”互补互彰，透过艺术现象，梳理艺术演进的历史线索和内在逻辑，揭示隐藏其后的本民族哲学思想、宗教信仰、思维方式和行为规范。前辈著作中，有把中国美术史分为生长、混交、昌盛、沉滞四个时期①，有把中国绘画史分为实用时期、礼教时期、宗教化时期、文学化时期②，今天看来，艺术的发展纷纭错综，时退时进，有退有进，更替变化，时代与时代间没有截然界线，更难以简单归类。所以，我虽然吸取了前辈观点中的有益成分，却不愿再作这样的简单归纳，而是老老实实，

① 滕固:《中国美术小史》，上海:商务印书馆，1928年版。

② 郑昶:《中国画学全史·自序》，上海:中华书局，1929年版。

沿朝代更替，将纠缠交替的艺术思想与艺术现象廓清。

我平生好书，在母亲划“右”后失学的少年时代，在天翻地覆的“文化革命”中，我未废诵读，辗转求学，倍尝艰辛。我又平生好游，每年暑假都背起行囊远行，曾二上敦煌和麦积，三赴西安，四次“扫荡”山西，前后五次深入大西北，徘徊于珠峰脚下，徜徉于伯孜克里克千佛洞，彳亍于贺兰山峡谷，全国重要的艺术遗迹、各省市博物馆，留下了我一次又一次足迹。近年，我又把考察的目光移向了国外。读者开卷读书时，必能看出我转益多师，受张道一、林树中、周积寅、凌继尧等多位导师造诣熏陶的轨迹，看出我平生的阅读功夫和田野功夫。从某种意义说，万里行程这本大书给我的，比万卷书本给我的还要深刻，它让我把艺术放回到原来的语境中去思考，它更影响了我的见解、情感、胸襟乃至一生。由于我特殊的经历和学历，铸就我文本研究与实物研究并重的一贯作风，我努力使本书比艺术现象史、艺术理论史更具备哲学性格，我努力使本书具备这样的特点：是整体把握的综合艺术史而非罗列现象的门类艺术史；是艺术思潮、艺术观念的发展史，而不单是艺术现象史或艺术理论史；是分析的艺术史而不是资料的流水账；是通过数万里寻访、有自身审美感悟的艺术史，而不是他人陈言的拼凑；是用本土理论解释本土艺术现象的艺术史，而不是以舶来理论强解中国艺术的概念史。郑昶希望见到“集众说，罗群言，冶融抟结，依时代之次序，遵艺术之进程，用科学方法，将其宗派源流之分合与政教消长之关系，为有系统有组织的叙述之学术史”①；李心峰认为“理想的艺术史，应是名家名作的历史与思潮、流派的历史、非连续的历史与连续的历史的某种辩证结合”，“理想的艺术史应是作品史、社会、文化史与艺术家创造实践的历史的较好的结合”②，这正是我要求这本书的。能否以清晰的理性思辨与敏锐的审美感悟、准确的鉴赏剖析与翔实的典籍引用结合，要由读者评说了。

当然，读者从这本书中，也必能看出我明显的不足——对音乐、舞蹈、戏剧艺术研究功夫的不足。这使本书对以上门类的艺术和艺术理论论述较为简略。我深深体会到，对一门艺术，要从点上的资料积累发展成线上的串联，再

① 郑昶：《中国画学全史·自序》，上海：中华书局1929年版。

② 李心峰：《元艺术学》，桂林：广西师范大学出版社1997年版，第321、322、328页。

拓展为面上的融通、立体的思考，非得文火慢煎，没有二十年功夫，绝难到达“立体”境界；而要把多门艺术融通再编织成立体的网络，岂是轻而易举之事？我沉浸于斯，非不自量力，一方面是性之所好，一方面是教学对象和教学任务所逼。再者，我国古代就有对艺术综合研究的传统，不少史料、不少艺术家在各门类艺术史中被重复论及，艺术本来就难以截然归类，时代需要融合，艺术发展的趋势在走向融合。人类创造的艺术，绝大多数是通过视觉方式流传下来的，视觉图像和史料在各门类艺术史中被重复使用，西方甚至有将美术史称为艺术史的习惯。我以视觉艺术为重点研究对象，同时拎取该时代各类艺术和艺术理论发展流变的线索，以自下而上的方法结合自上而下的方法，将图像学、符号学的深奥语汇转化为明白晓畅的大众语言，以展现时代艺术乃至文化精神的整体面貌，这样整体、综合、比较、务实的研究方法，不但是可以允许的，而且是当今提倡的。研究范围的扩大，使我始终处于饥渴求知的状态，我的研究又始终没有离开中国古代艺术。左出右击，我的研究触类旁通，我的人生无比丰富。人生不就是一次学习和领略么？

在这文化快餐化了的时代，学子们变得不耐研读古籍，却比过去任何时候都希望了解整体贯通以后的文化。物质生活改善了的社会人群，也比过去任何时候都需要了解艺术。我以敢把板凳坐穿的耐力研读古籍和今人著作，以一人之慢餐博览约取，为学子和社会人群的快餐需要提供方便。它不可能是艺术史的全部，它充其量是一块茶砖，一块经过我品尝、提炼、压缩和精制的茶砖。如果学子们意在审美，靠此一砖不足以敲开艺术之门，务必请你们以一生阅历去欣赏，以一己之视角参与对艺术作品的再创造，不可满足于吃一家饭；如果学子们意在研究，靠此一砖更不足以登堂入室，务必请你们穷毕生精力去阅读，以一己之视角参与对艺术理论的再阐释，不可满足于听一家言。中国艺术传统中，精华太多太多，它要靠细嚼慢咽，涵泳品味。在这文化异化得不像文化了的时代，我以布道者的虔诚请求你们，务必珍惜博大精深的祖国艺术传统，慢慢走，欣赏吧！一般艺术学只提供研究的方法和视角，艺术史课程只提供进入研究的基础和准备，打基础，宽些无妨，真正的研究，还得从具体而微的问题做起。这也是我在一般艺术学研究的同时，不断出版特殊艺术学成果的原因。

如果从编写工艺美术史、美术史教材算起，这本书耗去了我半生精力；从进入一般艺术学研究算起，这本书和《中国古代艺术论著研究》耗去了我十余年焚膏继晷的主要精力。全国文联副主席、中国书法家协会主席沈鹏先生为本书题写书名，南京艺术学院博士生导师林树中先生为本书撰写前言，东南大学人文学院院长樊和平教授、全国艺术学科评定组成员、博士生导师凌继尧先生、南京艺术学院美术系博士生导师周积寅先生、南京艺术学院音乐系教授茅原先生、东南大学建筑学院院士齐康先生和戏剧学博士生导师徐子方先生、中文系王步高教授等，或审阅相关文稿，或对我的写作予以帮助。我的亲人张适、尤永、孙瑜和研究生黄莉萍就读期间分别参与了宋代、明代、清代个别小节初稿的撰写，东南大学 2002、2003 届艺术学、美术学硕士生和建筑系硕士生俞捷、季建乐参与校核引文一至数条不等。

时代的风云裹挟我走过辗转求学、曲曲弯弯的小路，这条路确乎比一路科班漫长、艰难、崎岖得多，它恰恰让我流连于“术”与“学”、“相”与“道”、“专”与“广”之间，从田野和广泛鉴赏起步，徜徉于书斋与田野之间，走出了一条与纯书斋学问不一样的学术之路。它更磨砺了我的意志，逼我以超常的坚韧和勤奋，追回一代人曾遭荒废的岁月。人生这条河，曲曲弯弯，在它的下游宽阔起来，思想愈趋宁静，心境愈趋恬适。我由衷地庆幸十一届三中全会给祖国人民带来新生，庆幸我终于能够心灵放飞，选择超脱世事、自我充实的生存方式，终于能够平等、尊严而且自由地生活，实现了行万里读万卷的人生志向。回望追寻学问也就是追寻平等、尊严、自由的漫漫长路，我心中默默怀念训养我读书习惯的母亲，怀念我真正的伯乐——已故的中学班主任张其新老师，已故的原江苏省工艺美术公司总经理、轻工业厅顾信厅长，感激世上所有以平等、尊重、善良之心待人的人们。

长 北

2005 年于成贤街文昌桥寓所